Aurangzeb Qasmi
Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan KPK

حقوق — بحق مصنف محفوظ

پہلی بار — اکتوبر ۱۹۷۰ء

قیمت — تین روپے

کتابت — تمکین شیرازی

مطبع — استقلال پریس لاہور

سرورق — اسلم کمال

ناشر — نصرت انوار

دوسری چھاپ

و-ع-خ کی یاد میں! ___

چلی کب ہوا، کب مٹا نقشِ پا
کب گری ریت کی وہ ہوا
جس میں چھپتے ہوئے تو نے مجھ سے کہا،
آگے بڑھو، آگے بڑھتا ہی جا
مُڑ کے تکنے کا اب فائدہ؟
کوئی چہرہ، کوئی چاپ، ماضی کی کوئی صدا — کچھ نہیں اب
اسے تکنے کے تنہا محافظ! ترا اب محافظ خدا

میرے ہونٹوں پہ کف
میرے رعشہ زدہ بازوؤں سے لٹکتی ہوئی گوشت کی دھجیاں
اور لاکھوں برس کا بڑھاپا
جو مجھ میں سما کر بلکنے لگا

مجھ کو ماضی سے تکنے کا کچھ غم نہیں
اپنے ہمزاد کو گرد برد پا کے میں غم زدہ بھی نہیں
یہ عصا، جھکتے شانوں پہ کالی ردا، اور آگے کے چلنے کی پیہم صدا
اب یہی میری قسمت، یہی آسرا

ترتیب

مصنف کی دوسری تصانیف

مسرت کی تلاش	(مضامین)
اردو ادب میں طنز و مزاح	(تنقید)
خیال پارے	(انشائیے)
نظم جدید کی کروٹیں	(تنقید)
شام اور سائے	(نظمیں)
اردو شاعری کا مزاج	(تنقید)
چوری سے یاری تک	(انشائیے)
تنقید اور احتساب	(تنقید)
دن کا زرد پہاڑ	(شاعری)

چند بنیادی باتیں

چند بنیادی باتیں

تخلیقی عمل کیا ہے؟ —— اصلاً یہ وہ عمل ہے جس کی مدد سے انسان اپنے ہی وجود کی بالشتقت قید سے رہائی پاتا ہے، بالکل جیسے کوئی شے کسی مدار میں مسلسل گھومتے چلے جانے کے بعد معاً لپک کر ایک نئے اور کشادہ تر مدار میں منتقل ہو جائے۔ جسم، معاشرہ، اسطور، تاریخ اور فن ہی نہیں، کائنات کے عمیق و بسیط نظام میں بھی اس کا یہی اصول کارفرما ہے۔ خود حقیقت اولیٰ بھی جو وحدت کی علمبردار اور تمام رُوپ سے بے نیاز ہے، اپنے تخلیقی عمل میں دو واضح سطحوں کا احساس دلاتی ہے —— ایک خود فراموشی کی سطح جو سکون اور ٹھہراؤ سے عبارت ہے اور دوسری ایک جہدِ مسلسل کی سطح جو بے قراری اور کھلاوٹ کی مظہر ہے اور جو لازمی طور پر پہلی سطح کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ مگر اس طور کہ اس کا اپنے گم ظہور تجلیات کے ایک نئے سلسلہ کا نقطۂ آغاز قرار پاتا ہے۔

اگر یوں ہے تو قدرتی طور پر یہ سوال سر اٹھانے لگا کہ کیا ان دونوں سطحوں کا باہمی رشتہ پیچیدہ ہے

سے مفقود اور متعین ہے یا کسی مقام پر قدرہ اختیار کا مظاہرہ بھی کرتا ہے؟ —— جبر اور قدر کا یہ مسئلہ نہایت قدیم ہے اور صدیوں تک جبریہ اور قدریہ کے مابین بحث و تمحیص کا موضوع بنا رہا ہے۔ پہلی جماعت کا خیال ہے کہ ہر شے کی باگ ڈور غیب کے ہاتھ میں ہے۔ دوسری کا یہ موقف ہے کہ ہر شے مختار ہے اور اپنا مستقبل خود تراشتی ہے۔ اس ضمن میں بہترین نظریہ حدیث شریف میں ملتا ہے،

الایمان بین الجبر والقدر

(ایمان جبر اور قدر کے درمیان ہے[1])

خود حقیقت بھی جو ازلی و ابدی ہے اپنے اظہار[2] میں ان دونوں عناصر کو استعمال کرتی ہے مگر اس طور کہ جب جبر و شانت رُوپ غالب نظر آتا ہے تو یوں لگتا ہے جیسے حقیقت مادہ کے اندر سکون پذیر ہو گئی ہے اور جب قدر یعنی جوالا مکھی رُوپ مسلط ہوتا ہے تو وہ حدود کو توڑ کر باہر کی طرف لپکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ حدود سے اوپر اٹھنے کا عمل بنیادی طور پر ایک تخلیقی عمل ہے جسے قدر کے تحت شمار کرنا چاہئے۔ وجہ یہ کہ تخلیقی عمل ایک سے دوسرے مدار میں چلے جانے کا نام ہے۔ یوں پہلے مدار کے جملہ بندھن اور رشتے ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں اور حقیقت اپنے شانت رُوپ سے باہر آنے کی دھن میں ریشم کے کیڑے کا سا کردار ادا کرتی ہے۔ یعنی اپنا ہی جوبن حاصل کرنے کی ایک ایسی طلب کے تحت جو خود بخود اس کے اندر پیدا ہو گئی تھی وہ ریشم کے جال

۱۔ حضرت علیؓ سے مندرجہ ذیل قول منسوب ہے:
انسان بیک وقت مختار بھی ہے اور مجبور بھی —— مختار یوں کہ وہ جب چاہے اپنا ایک پاؤں زمین سے اٹھا کر کھڑا ہو سکتا ہے۔ مجبور یوں کہ وہ دونوں پاؤں اٹھا کر ایسا نہیں کر سکتا۔

۲۔ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ ۝
(وہ ہمیشہ ہر روز ہر لحظہ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے)

کرتا رہتا ہے اور باہر نکل آتی ہے۔ مگر کچھ ہی عرصے کے بعد وہ دوبارہ اپنے گرد ایک جال سا بُننے لگتی ہے گویا جبر کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں حقیقت کا شناخت رُوپ میں سونے اور وہاں سے جو لاشکلی رُوپ میں بیدار ہو کر دوبارہ شناخت رُوپ میں مبتلا ہونے کا سارا عمل تو جبریت کے تابع ہے۔ مگر شناخت رُوپ کے بطون سے جو لاشکلی رُوپ کا ابھار ہے وہ اختیار کی ایک صورت ہے اور کسی سابقہ عمل کی نقل نہیں۔ اس کتاب میں یہی موقف اختیار کیا گیا ہے۔

حقیقت اوّل بنیادی طور پر وحدت کی علمبردار ہے۔ مگر وہ ایک سے انیک میں ڈھل کر کثرت کا اظہار بھی کرتی ہے۔ یوں ہستی کا ایک پیچیدہ، پُرشکوہ اور تہ در تہ نظام ابھر آتا ہے۔ مگر انسان نے جب بھی ہستی کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کی ہے، وہ پیچیدگی سے سادگی اور انیک سے ایک کی طرف بڑھتا چلا گیا ہے۔ اس سے بعض اوقات یہ تاثر بھی مرتب ہوا ہے کہ رنگوں اور شبیہوں کی حامل یہ کائنات سمندر کی سطح پر پھیلی ہوئی ان موجوں کے مانند ہے جن کی اپنی کوئی ہستی نہیں۔ مثلاً تصوف نے کائنات کے مظاہر کو رسّی میں سانپ کے مماثل قرار دیتے ہوئے انہیں سراب یا مایا کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ جو کچھ نظر آتا ہے وہ حقیقی نہیں بلکہ محض حقیقت کی پرچھائیں ہے۔[1] مگر پرچھائیں نہ صرف بے رُوح ہوتی ہے بلکہ اصل کا ایک نہایت ناقص اور غیر معتبر نمونہ بھی۔ چنانچہ کائنات کے وجود کو محض ایک پرچھائیں قرار دینے کا یہ مطلب ہوگا کہ اس کی فعال حیثیت اور لامحدود امکانات ہی سے انکار کر دیا جائے۔ تصوف کا ایک بہت بڑا عطیہ یہ ضرور ہے کہ اس کے طفیل ٹکڑوں اور قاشوں میں بٹی ہوئی کائنات کے مقابلے میں حقیقت کی سادگی اور یکتائی کا تصور قائم ہوا لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی غلط نہیں کہ تصوف نے مظاہر کو سراب یا مایا قرار دے کر حقیقت کے محض ایک رُخ کو اُجاگر کیا۔ چنانچہ یہ نظریہ محدود سا ہو کر رہ گیا۔ دوسری طرف جب مادہ پرستوں

[1] افلاطون نے غار کی تمثیل میں اسی پرچھائیں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

نے سامنے کی اشیاء ہی کو حقیقی سمجھا اور ان کے پیچھے کسی اور حقیقت کے وجود سے یکسر انکار کر دیا تو ان کے تصورات بھی بالکل یک طرفہ ہو کر رہ گئے۔ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت کے دو رُوپ ہیں ___ وحدت کا رُوپ جو اس کا اوّلین اور بنیادی رُوپ ہے اور کثرت کا رُوپ جو اس کے اندر سے طلوع ہوتا ہے اور ہر چند کہ وہ اس عمل میں خود کو صَرف کرتا ہے، تاہم اس سے خود حقیقت کے اوّلین اور بنیادی رُوپ کی ایک نئی اور نسبتاً زیادہ روشن پرت سامنے آ جاتی ہے۔ زیرِ نظر کتاب کا مدعا اسی موقف کا اظہار ہے کہ زندگی کو محض فریبِ نظر کہہ کر مسترد نہیں کرنا چاہیئے بلکہ اسے حقیقی قرار دے کر اس کے حیاتیاتی، معاشرتی، اساطیری، تاریخی اور جمالیاتی مظاہر کی تہ میں کارفرما تخلیقی عمل کا جائزہ لینا چاہیئے، تاکہ وہ رشتہ دریافت ہو سکے جو حقیقت کی دونوں صورتوں میں موجود ہے۔

اور اب ایک آخری بات! ___ ہر زمانہ اپنا سوال اپنے ساتھ لے کر آتا ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ کسی عہد کے انکشافات جو ارضی اور روحانی دونوں سطحوں پر ظاہر ہوتے ہیں، اپنے زمانے کی کوکھ میں داخل ہو کر ایک نئے سوال کو مرتب کرنے لگتے ہیں۔ پھر جب یہ سوال پک سا جاتا ہے تو ایک جوالا مکھی کی طرح زمین کے کسی نرم اور کومل مقام سے پھوٹ نکلتا ہے۔ انسانوں میں اس نرم اور کومل مقام کے حامل وہ روحانی پیشوا، فنکار اور حساس اذہان ہوتے ہیں جو بڑے بڑے "آتش فشاں دہانوں" میں تبدیل ہو کر اپنے اپنے زمانے کے بنیادی سوال کی تشہیر کا باعث بنتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر زمانے میں نہ صرف سوال نئے خام مواد سے ترتیب پاتا ہے بلکہ اپنی نوعیت بھی تبدیل کر لیتا ہے مثلاً جدید دور سے قبل "کیوں" اور "کیا" کو تمام تر اہمیت حاصل تھی اور انسانی سوچ سوال کے ان خاص سانچوں ہی میں ڈھل کر نمودار ہوتی تھی۔ لیکن بیسویں صدی نے "کیوں" اور "کیا" کو ایک بڑی حد تک ترک کر کے ان کی جگہ "کیسے" کو نافذ کر دیا ہے۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں جو گزارشات اس کتاب میں کی جائیں گی وہ "کیسے" ہی کے تابع ہوں گی کہ یہی جدید دور کی وہ صلیب ہے جس پر آج کے انسان نے

خود کو ظاہر کیا ہے۔

ممکن ہے اس مختصر سے ابتدائی باب کے مطالعے سے ایک عام قاری کو قدرے کھٹک محسوس ہو لیکن مجھے یقین ہے کہ اگر وہ کتاب کے مطالعہ کے بعد دوبارہ اس باب کی طرف رجوع کرے گا تو اس کی بہت سی الجھنیں رفع ہو سکیں گی۔ یوں دیکھئے تو یہ باب کتاب کا پہلا باب بھی ہے اور آخری بھی!

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

تخلیقی عمل کا حیاتیاتی پہلو

○

تخلیق کے انتہائی پُر اسرار عمل کا احاطہ کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ پہلے حیاتیاتی سطح پر اس کا جائزہ لیا جائے۔ حیاتیاتی سطح پر زندگی ابتداً محض بقائے نسل کے مقصد کے تابع تھی لیکن جیسے جیسے وہ ارتقاء پذیر ہوئی تو انفرادیت کے اظہار کا عمل زیادہ فعال ہوتا چلا گیا تاہم حقیقت یہ ہے کہ نچلی سطح پر تو زندگی کا مقصد نسل کی بقا کے سوا اور کچھ نہیں لیکن اوپر والی سطح پر وہ فرد کے ذریعے اپنا اظہار کر رہی ہے[1]۔ فی الواقعہ فطرت کا مدعا زندگی کا تسلسل ہی نہیں، اس کا ارتقاء بھی ہے اور ارتقاء کبھی سیدھی صاف سڑک پر سہج سہج قدم اٹھانے کا نام نہیں۔ ارتقاء تو ہمیشہ کسی غزال کی طرح چوکڑیاں بھر کر فاصلے طے کرتا ہے اور یہ چوکڑیاں بھی ممکن ہیں کہ نسل کے خول کو توڑ کر باہر کو اُچک پھلانگنے کی آرزو شدت اختیار کر جائے۔ ارتقاء کی نچلی سطحوں پر یہ آرزو کمزور اور مدھم سی ہوتی ہے

---

[1] Simon-de-Beauvoir—Nature of Second Sex

جب کہ اوپر والی سطح پر یہ مستحکم ہو جاتی ہے۔ اسی لئے ارتقاء کی رفتار بھی تیز تر ہونے لگتی ہے نچلی سطح پر زندگی تنوع اور بوقلمونی سے ایک بڑی حد تک تہی ہوتی ہے۔ وجہ یہ کہ اس سطح پر زندگی کا ایک رُخ ہی زیادہ شوخ ہوتا ہے اور وہ دوئی پوری طرح وجود میں نہیں آتی جو بوقلمونی اور تنوع کی محرک ہے۔ یہ نہیں کہ اس سطح پر دوئی کا فقدان ہوتا ہے۔ کیونکہ اگر ایسا ہو تو زندگی کا ارتقاء ہی رک جائے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اس سطح پر ایک سے دو میں بٹ جانے کا عمل بے حد سادہ ہوتا ہے۔ اس قدر کہ جب ایک ذرہ میں تقسیم ہو جاتا ہے تو بھی دونوں اجزا کی یک رنگی اور مماثلت قائم رہتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر زندگی کی سب سے نچلی سطح یعنی خورد بینی یک خلوی جرثوموں[1] کو کاٹیں تو وہ از خود دو قاش با الفاظ دیگر دو زندہ حصوں میں بٹ جائے گا لیکن جسم سے ان حصوں کی نہایت قریبی مشابہت بہر طور قائم رہے گی۔ اسی کی دوسری صورت پیوند[2] ہے جس کے ذریعے ایک جسم سے ایک ویسا ہی دوسرا جسم پیدا ہو جاتا ہے۔

ارتقاء کا اگلا قدم وہ ہے جب زندگی پیوند کے بجائے بیضہ[3] کے تابع ہو جاتی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام اجسام جو بطور پیوند جنم لیتے ہیں، ایک دوسرے کے مماثل ہوتے ہیں جب کہ بیضے سے پیدا ہونے والے اجسام لازمی طور پر تنوع کا اظہار کرتے ہیں[4] جس کا مطلب یہ ہے کہ آبائی جسم کی پیوند کے ذریعے تقسیم ارتقاء کی دوڑ میں ایک بالکل ابتدائی قدم ہے جس کی مدد سے ایک ذرہ دو میں بٹ تو جاتا ہے لیکن ہیئت اور وصف کے اعتبار سے ایک ہی رہتا ہے جب کہ بیضہ کی تقسیم کا امتیازی وصف ہی یہ ہے کہ اس کے باعث ہر نیا جسم پہلے سے مختلف ہوتا ہے۔

گویا بیضہ سے زندگی کی پیدائش کا عمل بجائے خود دو مدارج سے گزرتا ہے۔ ان میں سے پہلا

---

[1] Microscopic one-celled Creatures

[2] Bud [3] Egg

[4] مثلاً [illegible] ایک جیسا پیدا ہوگا جب کہ اس کی [illegible] پیدا ہونے والا بچہ، چند آبائی [illegible] سے مختلف ہو جائے گا۔

بات ہے کہ زندگی کی ابتدا پانی ؎ سے ہوئی اور انسان کا تخلیقی جرثومہ بھی رقیق مادہ کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ دوسری طرف انسانی بیضہ بھی تخلیقی جرثومے کے انتظار میں پہلے ہی سے تیار رہا ہوتا ہے۔ اور اس بیضہ تک پہنچنے کے لئے خود تخلیقی جرثومہ کو آبی شناوری سے آشنا ہونے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ چل پا کر نہیں بلکہ تیر کر اپنی منزل (بیضہ) تک پہنچتا ہے۔ مگر یہ تخلیقی جرثومہ کیا ہے؟ یہ جرثومہ زندگی کی انفرادیت کا پہلا اہم مظہر ہے۔ اس کا ایک سر اور لمبی سی دم ہوتی ہے۔ دم اسے تیرنے میں مدد دیتی ہے اور سر میں وہ پُراسرار شے موجود ہوتی ہے جسے حیاتیہ ؎ کا نام ملا ہے۔ یہی تخلیقی جرثومہ جب تیر کر بیضہ کے پاس پہنچتا ہے تو اس میں داخل ہو جاتا ہے۔ فوراً اس کی دم جھڑ جاتی ہے اور سر آگے بڑھ کر بیضہ کے مرکزہ ؎ سے پیوست ہو جاتا ہے۔ تخلیقی جرثومہ کی آمد سے پہلے بیضہ بالکل بے حس و حرکت تھا لیکن ملاپ کے فوراً بعد اس کے اندر ایک انقلابی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ ابتدائی وصال بھی عجیب شے ہے کہ جب یہ حاصل ہوتا ہے تو تخلیقی جرثومہ اور بیضہ — دونوں ایک طرح کی "رقیق، بے ہیئتی" میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور تب اس بے نام اور بے صورت حالت سے ایک نئی شے پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ نیا خلیہ تیزی سے تقسیم ہونے لگتا ہے اور تھوڑے ہی عرصہ میں ایک ہیولیٰ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس نئی شے کی آمد کو ارتقا کی دوسری بڑی جہت کا نام ملنا چاہئے (پہلی جہت ایک سے دو میں تقسیم ہونے پر وجود میں آئی تھی)۔ اس کے بعد کی کہانی سے حیاتیات کا ایک معمولی سا طالب علم بھی آشنا ہے یعنی خوراک لے کر بڑا ہوتا چلا جاتا ہے۔ تیسری جو کڑی اس وقت وجود میں آتی ہے جب بچہ رحم مادر سے باہر آتا ہے اور چوتھی اس وقت جب وہ ماں کی چھاتی سے جدا ہو کر ایک قطعۂ الگ

؎ Protoplasm

؎ حیاتیات نے اس عمل کو Syngamy کا نام دیا ہے۔

؎ Nucleus

وجود میں خود کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ یوں سے تو ذہنی اور نفسیاتی انقطاع بہت بعد کی بات ہے مگر فی الحال اسے زیر بحث لانے کی ضرورت نہیں۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا ہے کہ تخلیقی جرثومے کے سر میں وہ پُراسرار سی شے موجود ہے جسے حیاتیہ کا نام ملا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حیاتیہ نسلی امتیازات اور حصول منزل کے طبعی رجحانات کا مسکن ہے۔ دیکھنا یہ چاہئے کہ خود حیاتیہ کیا ہے کیونکہ اسے سمجھے بغیر تخلیقی عمل کو سمجھنا ممکن نہیں

حیاتیہ کے بارے میں ایرا پروگوف ؎ کا خیال ہے کہ یہ حیثیت سے تو شاید ایک ایسا نیم رقیق مادہ ہے جو زندگی کی ارضی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ حیاتیہ کسی شے کا نہیں بلکہ ایک فعالیت ؎ کا نام ہے۔ اس کے اندر ایک ایسا نظام موجود ہے جس کی جڑیں حیاتیہ کی زمین میں پیوست ہیں اور جو خود زندگی کی تخلیق، بوقلمونی اور ہیئت کا ضامن ہے۔ حیاتیہ کا اہم ترین حصہ اس کا مرکزہ ہے لیکن یہ مرکزہ خود بھی کئی دھاگوں سے مرکب ہوتا ہے جنہیں کروموسومز ؎ کا نام ملا ہے اور جن میں جملہ موروثی خصائص مرتکز ہوتے ہیں۔ مختلف اجسام میں کروموسومز کی تعداد بھی مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی حیاتیہ میں یہ کروموسومز جوڑوں میں ہیں اور کل ۴۸ ہیں؛

آج سے تقریباً ایک سو برس قبل مینڈل ؎ اور جو بھی گزرے ہیں موروثیت پر نہایت عمدہ تحقیق

؎ Protoplasm

؎ Ira Progoff---Depth Psychology and Modern Man

؎ ہنٹنگٹن کا خیال ہے کہ حیاتیہ کا وجود اس قدر رقیق مادہ کا جو ہر ہے کہ بغیر [illegible] کے خصائص [illegible] کے خصائص سے [illegible] مطابقت رکھتے ہیں یہ مطلب یہ ہے کہ خود حیاتیہ زندگی کے ابتدائی [illegible] Huntington---Mainsprings of civilization میں ہے۔

؎ Cromosomes ؎ Mendel

کی تھی لیکن بعد ازاں مورگن[۱] نے اس بات کا انکشاف کیا کہ خود کروموسوم قابلِ تقسیم ہے۔ ہر کروموسوم ہزاروں حصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان حصوں کا نام جینز[۲] ہے اور انہی میں در اصل نسلی خصائص ہوا ہوتے ہیں۔ کچھ عرصہ تک جین کو زندگی کی مختصر ترین صورت سمجھا جاتا رہا لیکن بعد کی تحقیقات نے ثابت کیا کہ خود جین دو حصوں پر مشتمل ہے۔ ماہرین نے ان میں سے ایک حصہ کو ڈی این اے اور دوسرے کو آر۔ این۔ اے کا نام دیا۔ یہ گویا جین کے مرکزی اجزا ہیں۔ جب ان کی ساخت میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے تو صورت میں بھی تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے۔

جین حیاتیہ کا اصل ہے اور جو اس کی جبلت ہوتی ہے وہی زندگی کے اس مظہر کی جبلت قرار پاتی ہے جو اس سے مرتب ہوتا ہے۔ یہی وہ جبلت ہے جس کے تحت چڑیا اپنا گھونسلہ بناتی ہے اور شہد کی مکھی پھول کو تلاش کرتی ہے۔ انسان میں یہی جبلت اسے ارفع منازل کی طرف راغب کرنے کا باعث بنتی ہے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ حیاتیہ میں پنہاں جبلت ہی حقیقت میں تبدیل ہوتی اور شعور کی آمد پر خیال اور پھر ذہن کی ارفع صورتوں میں ڈھل جاتی ہے۔

اس مقام پر جملۂ معترضہ کے طور پر چند باتوں کا ذکر ناگزیر ہے مثلاً عام طور سے حیاتیہ کی جبلت اور ذہن کی کارروائی میں ایک حدِ فاصل قائم کر کے یہ کہہ دیا جاتا ہے کہ دونوں بالکل مختلف چیزیں ہیں ایک حیوانیت کی غماز ہے اور دوسری انسانیت کی۔ نتیجہ یہ ہے کہ بعض لوگ محض پہلی سطح پر اور بعض کلیتاً دوسری سطح پر زندہ رہنے کو اصل حیات سمجھنے لگتے ہیں۔ اس سے زیادہ غلط بات اور کوئی نہیں ہو سکتی۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان تمام سطحوں پر بیک وقت سانس لے رہا ہوتا ہے اور ماحول اور اس کے واقعات سے نبرد آزما ہونے کے لئے ان تمام سطحوں سے اتفاقِ قبول کی طرف مائل ہوتا ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں عدم توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ عدم توازن سے بے اطمینانی اور بے اطمینانی سے غیر ارتقائی کیفیت وجود میں آ جاتی ہے۔ مثلاً غور کیجئے کہ خود انسانی زندگی تین اہم ادوار سے

۱ Morgan

۲ Genes

گزر چکی ہے۔ پہلا دور جنگل کی زندگی کا وہ دور تھا جس میں انسان کو شدت کی مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا تھا۔ ذہن، حیاتیہ کی جبلت کی ارفع صورت تو ہے لیکن خیال اور منطق کی حد تک، جہاں تک جسم کی بقا اور تسلسل کا تعلق ہے، اس کی باگ ڈور ذہن سے کہیں پہلے جبلت کے ہاتھوں میں نظر آتی ہے۔ مثلاً خطرے کی صورت میں جسم، ذہن سے بہت پہلے باخبر ہو جاتا ہے۔ چونکہ پرندے اور حیوان انسان کی بہ نسبت کہیں زیادہ جبلتی سطح پر رہتے ہوتے ہیں، اس لئے انہیں انسان سے بہت پہلے آنے والے خطرہ کا احساس ہو جاتا ہے۔ خود انسان کے ہاں بھی خطرے کی صورت میں جسم ذہن سے پہلے اثرات قبول کر لیتا ہے۔ زلزلے کے دوران میں میرا سارا جسم خوف سے لرز اٹھا تھا جب کہ ذہن زلزلے کے جھٹکوں سے لطف اندوز ہونے کی احمقانہ حرکت میں مصروف ہوتا ہے۔ اسی طرح باد و باراں کے طوفان جسم کو ایک انجانے خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں کیونکہ وجہ غالباً یہ ہے کہ جسم کی یادداشت ذہن سے کہیں زیادہ ہے۔ گذشتہ نسلوں کے تلخ تجربات کی یادوں نے جسم کو زلزلے اور طوفان کے تباہ کن سے پوری طرح باخبر رکھا ہے۔ جب ہم سماجی نظام اور اس کے تحفظات کے باعث انسان کو اب محض حیاتیاتی سطح پر زندگی بسر کرنے کی ضرورت نہیں رہی اور اس نے سماجی اور حیاتیاتی ضرورتوں میں ہم آہنگی سی پیدا کر لی ہے۔ گو جدید دور میں اس ہم آہنگی پر کاری ضرب بھی لگی ہے — مطلب یہ کہ جنگل کی زندگی میں انسان حیاتیاتی طور پر نسبتاً زیادہ متحرک تھا کیونکہ اسے ہر وقت خوف اور خطرے کی فضا میں رہنا پڑتا تھا اور اس فضا میں جسم سے کہیں زیادہ کام لینا جبلت کا تقاضا تھا۔ انسانی زندگی کا دوسرا دور سماجی دور تھا۔ اس دور میں انسان نے فرد کو اصول سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ کر لیا اور اس لئے وہ حیاتیاتی سطح کے ساتھ ساتھ ذہنی اور روحانی سطح پر بھی زندگی بسر کرنے کی طرف مائل ہو گیا۔ مذاہب کی ابتدا اسی دور میں ہوئی اور سماجی نظام کی کڑیاں بھی اسی دور میں مضبوط ہوئیں۔ تیسرا دور وہ ہے کہ جس سے آج کا انسان گزر رہا ہے۔ یہ انسان نے ابتدائی اقدار، نئے تصورات، مثلاً ڈینامیٹ، ایٹم بم، زہریلی گیس وغیرہ۔ پیدا کر لئے ہیں اور مشینی زندگی نے اس پر کاں سماجی حصار کو اس بری طرح سے برگشتہ کر دیا ہے کہ اب وہ دوبارہ خود کو اسی جنگل کی فضا میں گھرا ہوا محسوس کرنے لگا ہے جس سے کبھی اس نے چھٹکارا حاصل کیا تھا لیکن جس میں رہتے ہوئے وہ

داخلی سطح کا یہ تخلیقی عمل جو ارتقاء کے سلسلے میں بنیادی تحریک کی حیثیت رکھتا ہے نسل اور موروثیت میں تبدیلی کا باعث ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ارتقاء کا چشمہ ایک مدار سے دوسرے مدار میں چلا جاتا ہے اور پھر کچھ عرصہ تک اس نئے مدار میں گھومتے چلے جانے کے بعد ایک اس سے بھی بڑے مدار تک رسائی پا لیتا ہے۔ ایک سے دوسرے مدار میں جانے کا یہ اقدام تخلیقی جست کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل محض اس کی نقل ہے مثال کے طور پر گندم کا پودا ایک بیج سے جنم لے کر پھر دانے ہی دانے میں ڈھل جانے کے ایک ازلی و ابدی سلسلے میں مبتلا ہے۔ گویا ایک ہی مدار میں گھومتے چلے جانے کا عمل ہے لیکن پھر نہ جانے کیسے گندم کی اس نسل میں یکا یک ایک ایسا بیج نمودار ہو جاتا ہے جو ایک بالکل نئی نسل کا پیش رو ثابت ہوتا ہے۔ حیاتیات میں ایک نسل کے اندر سے ایک بالکل نئی نسل کی نمود کے اس عمل کو تقلیب[۴] کا نام دیا ہے۔
دراصل تقلیب حیاتیہ کے اندر کروموسوم کی ایک انقلابی تبدیلی سے نمودار ہوتی ہے اور یہ انقلابی تبدیلی یقیناً کسی داخلی عمل کے تحت وجود میں آتی ہے۔ مثلاً جب امیبا سے حیوان یا حیوان سے انسان نے جنم لیا تو یہ ارتقاء کے سلسلے میں تقلیب ہی کی ایک صورت تھی جب کہ امیبا کا امیبا کو پیدا کرنا، حیوان کا اپنے جیسے حیوان کو جنم دینا اور انسان کا اپنی وضع کے انسان کو وجود میں لانا تخلیق مکرر کا عمل تھا جسے زیادہ سے زیادہ تخلیقی عمل کی نقالی کا نام دیا جا سکتا ہے۔
بحث کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ کل میں سے جزو کے پیدا ہونے اور پھر ایک وسیع تر کل کا انقلاب کرنے کا جو عمل کائنات کے دوسرے مظاہر میں موجود ہے، اس کی ترتیب حیاتیاتی

---

۴ Mutation

۵ ۱۹۰۲ء میں ڈی ورائیز de-Vries نے یہ وضاحت کی تھی کہ زندہ اجسام میں موروثی تبدیلی غیر مسلسل جستوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ اس عمل کو اس نے Mutation کا نام دیا تھا۔

سطح پر بھی ہوتی ہے۔ حیاتیاتی سطح پر ارتقاء کی کہانی دراصل بیج کی وہ کہانی ہے جسے وہ پوری دنیا میں طے کرتا ہے۔ بیج کا یہی آزاد ہونے کی ایک کاوش ہے اور پرورش کے بعد زندان پھٹنے ہی پر نظر آنے لگتا ہے مثلاً بیج کی ابتدائی صورت دراصل یہ ہے بیج کے گرد خلیہ کا غلاف تنگ نہیں ہوتا۔ جب بیج اس مقام سے آگے بڑھتا ہے تو خود کو دوسری صورت میں بٹا ہوا پاتا ہے جو بیج کے خود حیاتیہ کے غلاف میں بند خلیہ کے خول میں قید ہوتا ہے۔ پھر جب خلیہ آزاد ہونے لگتے ہیں تو چکور سی ابھرتا ہے تو خود کو جسد کے وسیع تر زندان میں قید پاتا ہے۔ یہاں سے رہائی پا کر وہ ایک الگ جسم میں محبوس ہو جاتا ہے۔ پھر وہ خاندان اور معاشرے کی دیواروں کو پھلانگنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اگر داخلی ارتقاء جاری رہے تو بالآخر نسل کے بندھنوں کو توڑ کر نئی تخلیق میں ڈھل جاتا ہے اور یہی وجود کو عبور کرنے کا ایک حیاتیاتی ارتقائی عمل ہے۔

Virus

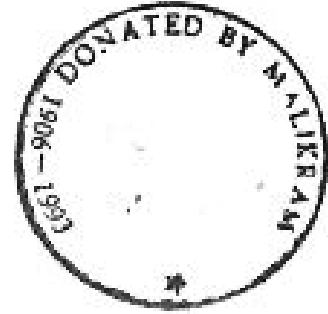
دائرہ اور خطِ مستقیم

دائرہ اور خطِ مستقیم

تخلیقی عمل، وجود کی زنجیروں اور حد بندیوں کو توڑ کر از سرِ نو جنم لینے کا عمل ہے۔ جب زندگی کسی دباؤ یا آزادگی کا مظاہرہ کرنے کے بجائے ایک بنے بنائے راستے کی گہری لکیروں میں مقید ہوتی اور ایک فرسودہ اور پامال سے اسلوب میں ڈھل جاتی ہے تو گویا اس کی تدریجی موت کا اعلان ہے۔ ایسے میں خود وجود کے اندر ایک بے قراری سی جھلکنے لگتی ہے اور پھر اپنے خول کو توڑ کر باہر آتی اور اپنے اس عمل سے موت کو شکست دے ڈالتی ہے — انسانی معاشرہ وجود کی اُس حالت سے مشابہ ہے جو تھکی ہوئی اور پامال ہے جب کہ اس کے اندر سے پیدا ہونے والا فرد ایک ایسا بیج ہے جو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے معاشرے کی حدود کو عبور کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔[1]

مگر معاشرے کے اندر سے فرد کے جنم لینے کے اس عمل کو صرف اسی صورت میں سمجھا جا سکتا ہے کہ پہلے فرد اور معاشرے کے رشتے کا جائزہ لیا جائے۔ اس رشتے کے سلسلے میں دو نظریے ہمیشہ سے مروّج رہے ہیں — پہلا یہ کہ معاشرہ کُل ہے اور فرد جزو، اور فرد کی بقا اور عافیت اس

---

[1] Toynbee—A study of history (Abridged by Sommervell) Vol. 1 P 209

بات میں ہے کہ وہ جنگل کے بغیر اپنی زندگی گزار سکے۔ مزید یہ کہ فرد کی اپنی کوئی حیثیت نہیں، وہ تو محض مشین کا ایک پرزہ ہے۔ دوسرا نظریہ یہ ہے کہ فرد فطرتاً آزاد ہے اور زیادہ دیر تک قید و بند کی حالت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ چنانچہ معاشرے سے منحرف ہونا ہی اس کا بنیادی وصف ہے۔ تیز معاشرہ محض ایک بے نام اکائی ہے جب کہ اصل چیز فرد ہے جس کے بغیر معاشرے کو تصور میں لانا بھی ممکن نہیں۔

مگر سوال یہ ہے کہ فرد اور معاشرے سے متعلق ان دو نظریوں کا آغاز کب اور کیسے ہوا اور یہ کن ارتقائی مراحل سے گزر کر ایک باقاعدہ فکری نظام میں منتقل ہوئے؟ کسی نظریے کے آغاز کو تاریخی اعتبار سے متعین کرنا ایک بے حد کٹھن کام ہے۔ اسی طرح اس کے ارتقا کے مختلف مراحل کی نشان دہی بھی ممکن نہیں۔ تاہم بعض شواہد کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ دیکھنا ممکن ہے کہ کوئی نظریہ کن راستوں سے ہو کر اپنی منزل تک پہنچا ہے۔ مثلاً مندرجہ بالا دو نظریوں میں سے معاشرتی تسلط کا نظریہ انسانی سوچ کے اس خاص انداز سے ماخوذ ہے جو اپنی چمک دمک کے لئے دائرے کے عمل کو پسند کرتا ہے اور فرد کے تسلط سے متعلق نظریہ انسانی سوچ کی اس بے لاگ یلغار سے متاثر ہے جو سدا خط مستقیم پر چلنا پسند کرتی ہے۔ دائرہ، آغاز اور انجام سے بے نیاز ہے مگر خط مستقیم ابتدا اور انتہا کے تابع ہے۔ دائرے کی کوئی سمت نہیں ہوتی کہ وہ ہر قدم پر اپنی ہی جانب مڑ جاتا ہے جب کہ خط مستقیم واپسی کے تصور ہی سے ناآشنا ہے۔ معاشرہ دائرے کے مماثل ہے اور اسی کی گہری گول گھاٹیوں میں چلتا رہتا ہے مگر فرد خط مستقیم کے مانند ہے کہ وہ ایک انجانی منزل کی طرف بڑھتا اور انجانے راستوں سے سفر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معاشرتی تسلط سے متعلق نظریہ اس ماحول میں پروان چڑھا جو دائرے کے اصول کے تابع تھا جب کہ فرد سے متعلق نظریے نے ایک ایسے ماحول میں جنم لیا جو خط مستقیم سے متاثر تھا۔

قیاس یہ ہے کہ انسان کو دائرے کے اصول کا اوّلین احساس جنگل کی اس زندگی کے دوران ہوا جو لاکھوں برس پر پھیلی ہوئی تھی۔ اس دور میں جنگل کا قیام اس درخت سے گہری طرح وابستہ تھا

اور ظاہر ہے کہ درخت ہی اس کے مشاہدہ کا سب سے بڑا مرکز بھی ہوگا۔ اسی مشاہدہ سے انسان کو دائرہ کے اصول کا ادراک ہوا کیوں کہ درخت ایک سال کے عرصہ میں پوری طرح دائرے میں گھوم جاتا ہے۔ مثلاً اس پر نئے پتّے نمودار ہوتے ہیں، پھر وہ پختہ رنگ اختیار کرتے ہیں، اس کے بعد پیلے پڑ جاتے ہیں اور پھر ایک روز جھڑ جاتے ہیں مگر ان کے پیچھے سے نئے پتّے دوبارہ نمودار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح درخت کی چھال کی میعاد ایک سال ہے اور ہر سال پرانی چھال کے نیچے سے ایک نئی چھال برآمد ہو جاتی ہے۔ چنانچہ یہ چیز اغلب نہیں کہ قدیم انسان کے ہاں دائرے کے اصول کو گرفت میں لینے کی ابتدا درخت کے مطالعہ سے ہوئی۔ درخت کے علاوہ قدیم زندگی میں دن اور رات نیز موسموں کا تسلسل بھی نہایت اہم تھا اور اس نے بھی قدیم انسان پر کچھ اثرات ضرور مرتسم کئے ہوں گے لیکن چونکہ اس کے ہاں باصرہ کی بہ نسبت دوسری حسیات زیادہ فعال تھیں نیز چونکہ جنگل کی نیم تاریک فضا میں رہتے ہوئے وہ آسمانی کرّوں سے بہت زیادہ متعارف نہ ہو سکتا تھا اس لئے قیاس غالب یہی ہے کہ اسے دائرے کے اصول کا اوّلین ادراک قریب ترین شے یعنی اس درخت ہی سے ہوا جو اس کا رین بسیرا بھی تھا اور ان داتا بھی۔ پھر بھی آفاقی عناصر کا لاتناہی تسلسل دائرے کے ابتدائی نقش کو کشادہ اور گہرا کرنے میں ضرور مددگار ثابت ہوا ہوگا۔ چنانچہ اسے نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

لاکھوں برس تک انسان نے جنگل کے اس ماحول میں زندگی بسر کی اور درخت کی صحبت میں رہ کر گہری لکیر کے اندر چلتا پھرتا رہا لیکن پھر جب وہ زرعی نظام کے عہد میں داخل ہوا تو اس نے درخت کی بہ نسبت بیج کو اہمیت دینا شروع کر دی اور خوشہ چینی کے قدیم عمل کے ساتھ ساتھ خود بیج اگانے اور یوں خوراک پیدا کرنے کی داغ بیل ڈال دی۔ یکایک اسے محسوس ہوا کہ اس نے تو کائنات کے ایک بہت بڑے راز پر سے پردہ اٹھا دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بیج کی اہمیت دریافت کر کے اور یوں پیدائش کے عقدے کو حل کر کے انسان نے ایک بہت بڑی تخلیقی آزادی سے آشنائی حاصل کر لی۔ نتیجۃً اس دور میں انسان کے ہاں اُن تمام عناصر کی پرستش کا میلان ابھرا جو تخلیق نو کے معاون تھے۔ مگر زرعی نظام میں داخل ہو کر جب انسان نے بیج سے وابستگی کا آغاز کیا تو

کر وہ بیج کے سارے حیرت انگیز نظام سے متعارف ہوا۔ مثلاً اس نے دیکھا کہ بیج زمین کے نیچے چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنی ہستی کو مٹا کر اور ایک نئی زندگی میں ڈھل کر دوبارہ باہر آجاتا ہے۔ پھر وہ آہستہ آہستہ پروان چڑھتا ہے اور بالآخر ایک روز خوشوں میں ڈھل جاتا ہے۔ جب یہ خوشے پک جاتے ہیں تو دوبارہ ایک بیج اپنی ہی طرح کے سیکڑوں بیجوں کو تخلیق کرتا ہے۔ فصل کو اگانے کے اس عمل سے انسان کی نظریں ان عناصر کی طرف بھی مبذول ہوئیں جو اس کی نشوونما میں معاون تھے مثلاً سورج، دریا اور موسم، معاً اس پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ نہ صرف بیج ایک دائرے میں گھومتا ہے بلکہ جملہ معاون عناصر کی حرکات بھی دائرے ہی کے تابع ہیں۔ مثال کے طور پر سورج صبح کے وقت طلوع ہوتا ہے، دن بھر کے سفر کے بعد بیج کی طرح رات یا زمین کی کوکھ میں دفن ہو جاتا ہے اور پھر اگلی صبح ایک بیج ہی کی طرح دوبارہ اُگ آتا ہے۔ اسی طرح ہر سال بیج کی کاشت سے قبل آسمان سے برکھا کا نزول ہوتا ہے یا دریا میں طغیانی آجاتی ہے اور وہ کناروں سے چھلک جاتا ہے۔ اس سے زمین نرم ہو کر بیج کو قبول کرنے کے قابل ہو جاتی ہے۔ پھر موسموں کا تسلسل، بیج کی نشوونما اور بالآخر اس کی پختگی میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ نقطہ غیر اغلب نہیں کہ اس کے اندر یہ احساس بیدار ہوا ہو کہ ساری کائنات شاید کسی طرح ایک دائرے میں گھوم رہی ہے۔ یہاں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی۔ جو کل تھا وہی آج ہے اور جو آج ہے وہی کل ہوگا۔ انسان زندہ ہے تو ایک خاص ڈھب سے زندگی گزارتا ہے اور جب مر جاتا ہے تو دوبارہ اسی ڈھب سے زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اسی طرح بیج کے انداز کو دیکھتے ہوئے اس کے ہاں یہ عقیدہ بھی راسخ ہو گیا کہ مرنے والوں کی ارواح واپس آکر اپنے عزیزوں کی خوشی یا غم میں شریک ہوتی ہیں۔ قدیم انسان بیج کے اس نظام سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے اپنی دیومالا کا ایک حصہ بھی اس کے مطابق ہی تشکیل دے لیا۔ چنانچہ چو، ایتیس اور اوسائرس کے اساطیر بنیادی طور پر بیج کے زمین کے نیچے جانے اور پھر باہر آنے کے

Chou

Atis

Osiris

عمل ہی کو مختلف داستانوں کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔

قدیم انسان نے جنگل کی زندگی میں دائرے کے جس عمل سے آشنائی حاصل کی تھی، وہ اس کے زرعی نظام میں داخل ہونے پر کچھ اور بھی توانا نظر آنے لگا۔ اب انسان کو بڑی شدت سے یہ احساس ہوا کہ اس کی عافیت اس بات میں ہے کہ زندگی کا یہ لٹو ایک خاص رُخ کے بغیر گھومتا ہی چلا جائے اور اس میں کوئی رخنہ نمودار نہ ہو۔ اگر کبھی رخنہ نمودار ہوتا مثلاً اگر دریا میں وقت پر طغیانی نہ آتی یا سورج گرہن لگ جاتا یا کوئی ارضی یا سماوی بلا نازل ہو کر اس کے معمول کے سلسلے کو خطرہ میں ڈال جاتی تو وہ فوراً جادو کی بعض رسوم ادا کر کے وقت کی اس دخل اندازی کو مسترد کرنے کی کوشش کرتا کیونکہ اس کی اپنی زندگی وقت کے اس روایتی روپ کے تابع تھی جسے مثالی روپ کا نام ملا ہے اور جس میں اشیاء ابدی ہی دائم گردش میں رہ کر دائرے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ چنانچہ وہ وقت کے اس نئے روپ سے ترساں تھا جو مختلف واقعات کے تسلسل سے مرتب ہوتا ہے اور جو ایک خطِ مستقیم پر آگے کو بڑھتا چلا جاتا ہے۔ قدیم انسان تو قدم قدم پر واقعات کی نفی کر دیتا تاکہ دائرے کا مخصوص عمل جاری رہ سکے۔ چنانچہ ان خاص واقعات سے قطع نظر جو ارضی یا سماوی بلاؤں کی صورت اختیار کر کے روایتی وقت کے دائرے کو مجروح کرتے تھے اور جن کی نفی کے لئے وہ خاص رسوم ادا کرتا تھا، اپنی عام زندگی میں بھی قدیم انسان بڑے التزام کے ساتھ ہر سال وقت اور تاریخ کو مسترد کرتا رہتا تھا۔ نئے سال کی بیشتر رسوم دراصل وقت اور تاریخ کو مسترد کرنے ہی کی کاوشیں تھیں۔ ان سے دائرے کی تجدید بھی ہوتی تھی مثلاً بابل میں نئے سال کی آمد پر آکیتو کی جو رسوم ادا ہوتی تھیں ان میں مردوخ اور سمندری بلا طیامت کے معرکے کو بالکل اسی طرح دوبارہ پیش کیا جاتا تھا جیسے وہ ابتدا میں ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ رسوم ان واقعات کی گویا تجدید کرتی تھیں اور زندگی کے بے پایاں انتشار کو کائنات میں

Time — History — Akitu

Mardak — Tiamat — Chaos — Cosmos

ہر چند انسانی سوچ کا یہ خاص انداز قدیم انسانی زندگی میں پروان چڑھا تاہم اس کی گرفت آج بھی باقی ہے۔ ادوار و تقسیم کے اس خاص انداز میں بنیادی نکتہ فقط یہ ہے کہ ساری کائنات ایک دائرے میں گھومتی ہے اور ایک بے پایاں زیروبم کے تابع ہے۔ دن اور رات کا چکر نیز موسموں کا تسلسل اسی زیروبم ہی کا اظہار ہے۔ یہ زیروبم ایک غیر شخصی قانون کے تحت ہے اور ابتدا اور انجام کے تصور سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ معاشرہ ایک لامتناہی ہمہ اوست ہے جو بجائے خود آغاز و انجام سے بے نیاز ایک کائناتی جزر و مد میں ڈھلا ہے۔ نطشے[1] کا نظریہ کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظہور پذیر نہیں ہوتی بلکہ جو کچھ ہوتا ہے وہ اس سے پہلے لاکھوں بار ہو چکا ہے — بنیادی طور پر انسانی سوچ کے اسی خاص انداز ہی سے ماخوذ ہے جو زندگی اور کائنات کو دواری[2] قرار دیتا ہے۔ نطشے سے بہت پہلے فیثا غورث[3] اور افلاطون[4] کے پیروکاروں نیز رواقی فلسفیوں کے ہاں یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ سارا کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتے تھے کہ ہر دور میں پچھلے واقعات کی تجدید ہوتی ہے اور کوئی نیا یا انوکھا واقعہ کبھی ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ اسی طرح قدیم زمانے کے ہندوؤں نے وقت کو مہا دوتر، کلپ اور مہا یگ میں اور پھر مہا یگ کو ست یگ، دواپر یگ، ترتیا یگ اور کل یگ میں تقسیم کر کے ان میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرر کر دیئے تھے اور اپنے اس عقیدہ کا برملا اظہار کیا تھا کہ ہر مہا دوتر کے بعد دوسرا مہا دوتر آتا ہے اور کائناتی وقت کا یہ دور ازلی و ابدی ہے۔ وہ تمام ممالک جن میں قدیم جنگلی اور زرعی معاشرہ نسبتاً زیادہ طویل اور مضبوط تھا، سوچ کے اسی خاص انداز کے وارث ہیں جو معاشرے کے لامتناہی تسلسل کا قائل اور اس کے دائرے میں گھومتے چلے جانے کے عمل کا داعی تھا اور جو بعد ازاں ایک سماجی اور کائناتی "ہمہ اوست" کے تصور میں ڈھل کر سامنے آیا۔ ہندو سماج نیز یونان اور روم کی سوسائٹی میں زندگی کا یہ دواری نظریہ بہت مقبول اور کارفرما رہا ہے۔

---

1. Nietzche
2. Cyclic
3. Pythagoras
4. Plato

ڈھلنے کی صورت کو ابھار دیتی تھیں جیسے کہ دیوی ہوں کر کاشت کاری۔ علاقوں میں ہمیشہ اسی طرح کا کرتا رہتا ہے۔ یہ اور اس سے ملتی جلتی متھ[1]، موسم در اصل کسی نہ کسی اسطورہ سے اور یہ اسطورہ مرنا جینا بیج، اس کی پیدائش، موت اور حیات نو کے عمل سے متعلق ہوتی۔ انسان جا چکا کہ بیج کی آمد و رفت کا سلسلہ ایک منضبط نظام کے تحت دائرے کے عمل کو مکمل کرتا رہتا ہے کیونکہ اس میں اس کی زندگی بقا کا راز بھی مضمر تھا۔ چنانچہ قدیم انسان ہر سال خود ہی تاریخ اور وقت کی نفی کر کے اور پیدائش کے عمل کو دہرا کر دائرے کو مکمل رکھتا اور پھر اسی کے تحت زندگی بسر کرتا چلا جاتا۔ اس ضمن میں ایڈونس[2] اور ایتس[3] کے تہوار خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ فریزر نے لکھا ہے کہ اسکندریہ میں یہ ہوتا تھا کہ لوگ ایڈونس اور وینس کے بتوں کی نمائش کی جاتی۔ ان کے برابر انواع و اقسام کے پکے پھل، کیک اور پودوں کے گملے رکھ دیے جاتے اور بادبان لپیٹ کر ریشم کے بستر سجا دیے جاتے۔ ایک دن ان عاشق معشوق کا بیاہ رچایا جاتا اور دوسرے دن عورتیں ماتمی لباس پہن کر اور بال کھولے ہو کر مردہ ایڈونس کو سمندر کے ساحل پر لے جاتیں اور اسے موجوں کے حوالے کر دیتیں۔ لیکن ان کے سوگ میں امید کی کرن بھی شامل ہوتی۔ اس لئے کہ وہ یہ بھی کہتی جاتیں کہ گزرنے والا ایک دن ضرور لوٹ کر آئے گا۔[4] اسی طرح ایتس کی پرستش سے متعلق رسوم کے بارے میں فریزر لکھتا ہے کہ ایک اور دیوتا جس کی پرکشش صورت اور نئے جنم پر یونان مغربی ایشیا کے مذاہب میں بنیادی حیثیت رکھتا تھا ایتس ہے۔ وہ فریجیا والوں کے لئے وہی کچھ تھا جو ایڈونس شام والوں کے لئے تھا۔ ایڈونس ہی کی طرح یہ بھی تصور کیا جاتا تھا اور ہر سال بہار کے موسم میں اس کی موت کا باضابطہ ماتم ہوتا اور نئے جنم کی خوشیاں منائی جاتی تھیں۔[5]

---

1. Myth
2. Adonis
3. Attis
4. ترجمہ [illegible] Frazer — The Golden Bough
5. Frazer — The Golden Bough

۲

دائرے سے متاثر معاشرہ ایک ایسا زندان تھا جس سے فرد باہر نہ آسکتا تھا۔ فرد کو شاید اس بات کی ضرورت بھی نہیں تھی کہ وہ پہیے کے دائرہ صفت پیکر سے خود کو منقطع کرکے آزادروی کا مظاہرہ کرتا۔ لیکن پھر ایک وقت ایسا آیا کہ ارتقا کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد انسان کے ہاں دائرے سے باہر آنے کی خواہش بیدار ہو گئی۔ روایت میں اسے جنت سے باہر نکلنے کی خواہش کا نام دیا گیا ہے۔ چنانچہ ایک انسان کو اپنے قدیم ماحول میں دم گھٹنے کا احساس ہوا اور وہ ایک طویل ذہنی سفر پر روانہ ہونے کے لئے پر تولنے لگا۔ اس کی اس تیاری کے شواہد انسانی دیومالا میں بھی ملتے ہیں جس میں ہیرو کسی نئی سرزمین کی تلاش میں اپنے قدیم آبائی ماحول کو چھوڑ کر ایک لمبا سفر اختیار کرتا ہے۔ نئے کی یہ تلاش دراصل ایک نئی ذہنی اور احساسی سطح کی تلاش ہے کیونکہ فرد کے لئے اب پہلی سطح پر زندگی گزارتے چلے جانا ممکن نہیں رہا۔ حقیقت یہ ہے کہ شعور کی نمو یہی تھی اور مدوری عمل سے وقت کے تسلسل کا وجود میں آنا بھی۔ اسے فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کا نام بھی دیا جا سکتا ہے کہ اب اُس نے قدیم سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور ایک ایسے خطِ مستقیم پر چلنے لگا جس پر جگہ جگہ سنگِ میل نصب تھے۔ قدیم انسان نے بار بار وقت اور تاریخ کی نفی کی تھی۔ نئے انسان نے وقت اور تاریخ کو جنم دینے کی بجائے اور ایک ایسی نئی ذہنی سطح پر سانس لینے لگا جو انفرادیت کی خوشبو سے معطر تھی

فرد کے ہاں اس سفر کے رجحان کی وجوہ کا سراغ لگانا بے حد مشکل ہے تاہم ایک بات واضح ہے کہ جب تک انسان محض زمین سے وابستہ رہتا ہے اس پر ایک جامد نظریۂ حیات مسلط رہتا ہے لیکن جب کسی وجہ سے اسے ایک مستقل سفر درپیش ہو (یہ سفر ذہنی اور روحانی بھی ہو سکتا ہے) تو زمین سے اس کے بندھن ٹوٹنے لگتے ہیں اور خطِ مستقیم کی جہت اور آزادہ روی اس کے احساسات میں بھی ایک انقلابی تبدیلی کا باعث بن جاتی ہے۔ چنانچہ اب اس پر زندگی کے زیرِ دوام کا ادواری نظریہ اس قدر مسلط نہیں رہتا جتنا زیرِ دوام کا وہ نظریہ جو نیم شعور سے مرتب ہوا ہے اور جس کے مطابق ساری کائنات معاشرے کی طرح ایک دائرہ میں نہیں گھومتی بلکہ فرد کی زندگی کی طرح ایک خاص مقام سے چل کر ایک خاص مقام پر ختم ہو جاتی ہے اور فرد کی زندگی ہی کی طرح نئے سے نئے واقعات سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ نظریہ فرد کی انفرادیت کا علمبردار ہے اور کائنات کی تخلیق کو بھی ایک منفرد تخلیقی عمل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے مطابق فرد کی زندگی کی طرح کائنات بھی زمان و مکان کے تابع ہے۔ اور اس کا ایک آغاز اور انجام ہے۔ بالخصوص انجام کے بارے میں مشرقِ وسطیٰ کے اعتقادات خاصے واضح اور زوردار ہیں۔ مثلاً مرسیا ایلیاڈ نے اپنی تصنیف کاسماس اینڈ ہسٹری[1] میں قدیم ایران کے اس اعتقاد کا ذکر کیا کہ دنیا ایک روز آگ سے تباہ ہوگی جس سے صرف خیر زندہ بچے گا مگر یہ عقیدہ صرف ایران تک محدود نہیں رہا۔ مشرقِ وسطیٰ کے تقریباً تمام مذاہب میں کائنات کے انجام کے بارے میں یہ عقیدہ بہت مقبول ہوا ہے۔ انجام کے اس اعتقاد کا ایک غور طلب پہلو یہ بھی ہے کہ ہر چند یہ تاریخ کی نفی کرتا ہے لیکن ابد کی فضا میں نہیں بلکہ صرف آخرت کے کسی نقطے پر۔ دراصل قدیم سوسائٹی ایک مستقل "ابد" کے لمحے میں رہتی تھی اور ہر اس عنصر کی نفی کرتی تھی جو زندگی میں "آئندہ" کی سطح کا اضافہ کرنے کی جسارت کرتا تھا۔ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب کی سب سے بڑی جہت یہ ہے کہ ان کے باعث حال کی ازلی و ابدی، جامد اور بت پرستی

۱۔ Mircea Eliade—Cosmos and History P 124

سے مملو تھا پارہ پارہ ہوئی اور فرد نے خود کو مستقبل سے وابستہ کر لیا۔ اور یوں فرد کی انفرادیت اور قدیم معاشرے کے دائرے سے اس کی بغاوت پوری طرح روشن ہو گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ مشرقِ وسطیٰ کے مذاہب نے فرد کی آزادی کا علم بلند کیا۔ ہر چند کہ اُسے ساتھ ہی ذاتِ واحد کی عبادت اور اطاعت کا سبق بھی دیا۔ بہر کیف قدیم سوسائٹی کے زندان سے باہر نکلنے اور بُت پرستی کے قدیم تصور کو ترک کرنے کی تلقین کر کے ان مذاہب نے انسانی تہذیب کے سلسلے میں ایک ایسی عظیم الشان خدمت سر انجام دی ہے کہ اس کی اہمیت اور افادیت سے کوئی مادہ پرست بھی انکار نہیں کر سکتا۔

---

(۳)

تاریخ تہذیب شاہد ہے کہ فرد اور معاشرے کے رشتے میں توازن کی صورت بہت کم نمودار ہوئی ہے۔ گو بعض مفکرین نے سب سے زیادہ اس توازن کی اہمیت ہی کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ زندگی مختلف اور متخالف قوتوں کی رزم گاہ ہے اور یہاں بیشتر اوقات میزان کا پلڑا کبھی ایک اور کبھی دوسری طرف جھک گیا ہے۔ کبھی کبھار تو انتہائی صورت بھی پیدا ہو گئی ہے۔ مثلاً جب معاشرتی تسلط کا پلڑا جھکا ہے تو اشتراکی نظام وجود میں آیا ہے اور جب فرد کی آزادہ روی اور انفرادیت منفی انداز میں اپنی انتہا کو پہنچی ہے تو تفرقہ، جبر اور بے یقینی پیدا ہوتے چلے گئے ہیں۔ مگر فرد اور معاشرہ کے رشتے پر محض "توازن" کا لیبل لگا دینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا کیوں کہ توازن اپنی مجرد حیثیت میں زندگی کے زیر و بم کے فقدان پر منتج ہوتا ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے کو تو ایک ایسے ارتقائی زیر و بم کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے جو ہموار ہونے کے باوصف جامد نہ ہو بلکہ ایک ایسے عمل سے مملو ہو جس میں زیر و بم کا دائرہ کشادہ سے کشادہ تر ہوتا چلا جائے۔

یوں دیکھئے تو حقیقت کا اداری یا ارتقائی نظریہ بجائے خود مکمل نہیں ہے اور اسی طرح فرد یا معاشرہ اپنی اپنی جگہ مکمل نہیں کہلا سکتے۔ بلکہ صحیح بات یہ ہے کہ حقیقت کو دائرہ اور خطِ مستقیم میں اور زندگی کو معاشرہ اور فرد میں تقسیم کر کے دیکھنا محض مسئلہ کو حل کرنے کا ایک خاص انداز ہے اور بس۔ اور حقیقت

ایک ایسی مجرد اور بسیط اکائی ہے جس کا مد مقابل موجود ہی نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ یہ جب اپنا اظہار
کرتی ہے تو دوئی میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ فرد اور معاشرہ کے سوال پر بھی مفکرین کے ان دونوں کے
احساس ہی نے غلط مکاتب فکر پیدا کئے ہیں۔ فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے لیکن وہ اپنے
اظہار کی ابتدا دوئی سے کرتی ہے۔ ان دو میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرا زیادہ فعال دکھائی دیتا ہے اور
ایسا ہونا ضروری بھی ہے ورنہ ارتقاء جاری نہ رہ سکے۔ اور اظہار کا سلسلہ ہی ختم ہو جائے۔ دیتا ہے جب
حقیقت کا وہ پیکر زیادہ فعال نظر آتا ہے جس کا مقصد تنگ کر چھٹا یا کشادہ تر ہونا ہے تو یوں لگتا ہے
جیسے اس نے خط مستقیم کو اپنا لیا ہے لیکن جب یہی خط مستقیم آگے جا کر مڑ جاتا اور ایک وسیع تر دائرے
کو وجود میں لے آتا ہے اور کچھ عرصہ تک اسی دائرے کی گہری کھائی میں چلتا ہے تو نظر کو وہم ہونے
لگتا ہے کہ دائرے میں گھومتے چلے جانا ہی حقیقت کا امتیازی وصف ہے۔ اگر یوں دیکھا جائے
کہ حقیقت کا بنیادی وصف دائروں کی صورت میں کشادہ سے کشادہ تر ہوتے چلے جانا ہے اور یہ
کہ جب وہ ایک دائرے سے دوسرے دائرے میں جاتی ہے تو لازمی طور پر ایک تخلیقی جست[۱] کی مدد سے ایسا
کرتی ہے تو نظر کو حقیقت کا ایک ایسا روپ نظر آ سکتا ہے جو دائرہ اور خط مستقیم دونوں کو اپنے اظہار
کے لئے استعمال کرتا ہے۔

فرد اور معاشرے کے بنیادی رشتے کو بھی اسی خاص انداز ہی سے دیکھنے کی ضرورت ہے
اصل چیز انسانی زندگی ہے جس کے دو واضح رُخ ہیں — ایک رُخ مرد یا اجتماعی ہے اور دوسرا رُخ
انفرادی۔ جب اجتماعی رُخ مسلط ہوتا ہے تو انفرادی رُخ کے نقوش مدھم پڑ جاتے ہیں اور جب انفرادی
رُخ اپنی قوت کا اظہار کرتا ہے تو اجتماعی رُخ میں دراڑیں سی نظر آنے لگتی ہیں۔ فرد اور معاشرے کے
رشتے کو درخت کے چھلکے چھوڑنے کے عمل سے تشبیہ دیں تو بات شاید زیادہ واضح ہو جائے۔ جب
درخت میں نیا خون دوڑتا ہے تو اس میں باہر کی طرف پھیلنے کی ایک زد وجود میں آجاتی ہے اور وہ اپنے

۱ Creative Jump

زور میں پرانے پتوں کو گراتا اور پرانی چھال کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے لیکن پھر پرانے پتوں
کے نیچے سے نئے پتے اور پرانی چھال کے نیچے سے ایک صاف شفاف اور نئی نویلی چھال
برآمد ہو جاتی ہے اور نئے پتوں اور نئی چھال کی آمد سے خود درخت کی جسامت میں اضافہ ہو جاتا
ہے۔ درخت کی قوت نمو فرد کی انفرادیت کے وجود میں آنے کے مماثل ہے کہ اس میں ایک
بے قراری، تحریک اور آگے بڑھنے کی آرزو مجتمع ہو گئی ہے اور اب یہ اپنے زور میں پرانے پتوں
کو پیلا اور پرانی چھال کو ٹکڑے ٹکڑے کر رہی ہے۔ پیلے پتے اور پرانی چھال سوسائٹی کے مماثل ہے۔
یہ ایک ایسی ڈھال ہے جو درخت نے پچھلے برس اپنے تحفظ کے لئے زیب تن کی تھی لیکن اب جس
کی میعاد ختم ہو گئی ہے اور اس لئے درخت نے ایک ارتقائی عمل کے تحت اپنے اندر سے پتوں
کی ایک تازہ کھیپ اور ڈھال کا ایک نیا پیکر تخلیق کر لیا ہے۔ وہ زمانہ جس میں پتے پیلے پڑ جاتے ہیں
اور ڈھال میں دراڑیں نمودار ہونے لگتی ہیں، ایسے ذہنی اور روحانی کرب کا زمانہ ہوتا ہے کیونکہ
اس زمانے میں انسان سوچتا ہے کہ پرانی اور مستحکم قدریں ٹوٹ پھوٹ رہی ہیں، ہر طرف بے راہروی
کا راج قائم ہو گیا ہے، لاکھوں کروڑوں برس پرانا تاریخ دوبارہ اٹھ رہا ہے اور اس کے نتیجے میں ہر شے
شکست و ریخت میں مبتلا ہو گئی ہے۔ مگر اصل بات یہ ہے کہ یہ زمانہ ایک بے پناہ تخلیقی ابال کا مظہر ہوتا
ہے جس میں زوال محیط نہیں ہو رہا ہوتا بلکہ ایک نیا سماج، پتوں کی ایک تازہ کھیپ اور چھال کی ایک
ایسی نئی ڈھال وجود میں آ رہی ہوتی ہے جس کے برآمد ہونے سے پرانا نظام پارہ پارہ ہو جاتا ہے۔ کچھ
عرصہ گزرنے پر یہی نئے پتے، نئی نسل کے لوگ، پھر سے درخت کو ڈھانپ لیتے ہیں اور چھال بھی
پھر کر دوبارہ سوسائٹی کی ڈھال کا روپ دھار لیتی ہے اور انسان بھول جاتا ہے کہ جب عبوری دور آیا
تھا تو وہ کتنے گہرے کرب میں مبتلا ہو گیا تھا۔

فرد اور معاشرہ کا تصادم درخت کی نئی اور پرانی چھال کا تصادم ہے۔ اسی سے زندگی کا نظام ارتقا

۱ Chaos

اور ہر سال پرانی کینچلی اتار کر ایک نیا لباس پہن لیتی ہے۔ دراصل زندگی کا مقصد تسلسل ہے
اور یہ تسلسل زیروبم کے اسی آہنگ کے تابع ہے جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے یعنی
آگے بڑھنے اور پھر پیچھے ہٹنے کا عمل جس کے تسلسل اور تواتر میں کبھی کوئی رکاوٹ پیدا نہیں ہوئی جب
زندگی آگے کو بڑھتی ہے تو اس کام کے لئے فرد کو بروئے کار لاتی ہے، جب وہ پیچھے کو ہٹتی ہے تاکہ
نئی ترنگ یا سکت قدم کی رفتار سے بہرہ اندوز ہو سکے تو سوسائٹی کی قدروں سے کام لیتی ہے مگر عجیب
بات یہ ہے کہ وہ جب فرد کی وساطت سے ارتقا کی دوڑ میں کوئی قدم اٹھاتی ہے تو واپس اسی مقام
پر نہیں آتی جہاں سے وہ چلی تھی مراد یہ کہ پچھلے برس کی ساری چھال ختم نہیں ہو جاتی بلکہ اس کا ایک حصہ
روایت کی صورت میں زندگی کے تنے سے چپک جاتا اور اس کی جسامت (جسمانی اور روحانی) میں اضافہ
کر رہا ہے مگر اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی قابل غور ہے، وہ یہ کہ زندگی کا زیروبم دو حرکات پر مشتمل ہے۔
ان میں سے ایک حرکت تو محض زیروبم کے عام سے انداز کو پیش کر رہی ہے مگر دوسری زیروبم کی
تراش و تسخیر کرنے کا محرک بنتی ہے۔ سوسائٹی اور اس کے افراد کا عام رشتہ زیروبم کی پہلی سطح
کو ابھارتا ہے یعنی جیسے درخت کی نئی اور پرانی چھال میں پھیلنے اور سمٹنے کا عمل جاری ہے لیکن
کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درخت کے اندر ایک نئی زندہ گرہ میں اضافہ ہو جاتا ہے جو درخت کی نسل ہی کو بدل
ڈالتی ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی یہ بات عام ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسا فرد پیدا ہو جاتا ہے
جو معاشرے کو اوپر اٹھا کر ایک نئی سطح اور ایک نئے مدار میں لے آتا ہے مگر یہ بات علت و معلول[1] کے
اصول کے تحت نہیں بلکہ ایک تخلیقی جست کے تابع ہے۔ خود زندگی جب مادہ سے امیبا[2] میں منتقل
ہوئی تو کسی سابقہ عمل کا نتیجہ نہیں تھا، چنانچہ ان دونوں کی درمیانی کڑی کی ترج بھی نظروں سے اوجھل ہے،
اسی طرح جب حیوان سے حیوان اور حیوان سے انسان وجود میں آیا تو یہ بھی ایک تخلیقی جست ہی کا کرشمہ تھا

[1] Cause and Effect

[2] Amoeba

زندگی ایک ارتقائی تسلسل کے تحت دائرے کی لاکھوں برس پرانی کھائی میں گھومتی چلی جاتی ہے مگر
پھر کسی داخلی تحریک کے باعث یکایک ایک زقند سی بھر کر ایک ارفع تر اور کشادہ تر مدار میں پہنچ جاتی
ہے۔ فرد اور معاشرے کے رشتے میں بھی زندگی کی اس خاص زقند ہی نے اصل کام سرانجام دیا ہے
اور اگر معاشرہ پرانے چکر کے زمانے سے راکٹ کے دور تک پہنچا ہے تو یہ سب ایسی ہی تخلیقی
جستوں ہی کا کرشمہ ہے جن کے بارے میں انسانی تحقیق ابھی تک مہر بلب ہے۔ کائنات اور زندگی
کا سب سے بڑا راز بھی شاید یہی ہے کہ وہ دائرے کے عمل میں مبتلا ہونے کے ساتھ ساتھ گاہے
گاہے ایک پُراسرار سی جست بھی بھرتی ہے۔ یہ سوال کہ وہ آئندہ کب ایسا کرے گی یا اس جست کی
نوعیت کیسی یا توانائی کس قدر ہوگی، انسان کے فہم و ادراک سے بالا ہے۔ فرد اور معاشرہ کے رشتے
میں فرد اپنی اس تخلیقی جست کا ایک ادنیٰ نمونہ تو ہر روز پیش کرتا ہے جب وہ سوسائٹی کے دائرے
میں رہتے ہوئے بھی ایک خط مستقیم پر چلنے کی کوشش کرتا ہے۔ تاہم اصل تخلیقی جست ان خلاق ذہنوں
ہی کے حصے میں آئی ہے جنہوں نے اپنے اپنے زمانے کے منجمد معاشرے سے باہر آ کر خود ایک ایسا نیا
مدار پیدا کیا جس پر صدیوں تک لاکھوں کروڑوں افراد پر مشتمل انسانی معاشرہ کسی لٹو کی طرح گھومتا چلا گیا۔

[1] جولانی سطح پر اسے تکنیک کا نام دیا ہے۔

تخلیقی عمل — دیومالا کی بُنت میں

①

اسطور یا متھ[1] یونانی زبان کے لفظ مائی تھوس[2] سے ماخوذ ہے جس کا لغوی مفہوم ہے — وہ بات جو زبان سے ادا کی جائے یعنی کوئی قصہ یا کہانی۔ ابتداً اسطور کا یہی تصور رائج تھا لیکن بعد ازاں کہانی کی تخصیص کر دی گئی — یوں کہ اسطور اس کہانی کا نام پایا جو دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھی یا ان شخصیتوں کی مہمات کو بیان کرتی تھی جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔ لیوس سپنس[3] نے اسطور اور مذہب میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مذہب (جس سے اس کی مراد مذہب کا قدیم تصور ہے) ان رسوم پر مشتمل ہے جو خدا یا دیوتا کی عبادت سے متعلق ہوتی ہیں اور جو اس بابرکت عمل کا تتبع کرتی ہیں جسے ابتداً کسی دیوتا یا مقدس ہستی نے سرانجام دیا تھا۔ دوسری طرف اسطور دیوتا

---

۱ Myth　　۲ Mythos

۳ Lewis Spence—The outline of Mythology P. 14

تخلیقی عمل — دیومالا کی بُنت میں

کو آج کے عام آدمی کی طرح IT کہہ کر نہیں بلکہ Thou کہہ کر مخاطب کرتا تھا۔[1] اسی طرح ایک امریکی مصنفہ ڈورتھی لی نے لکھا ہے کہ قدیم قبائل میں فرد نیچر کے ساتھ وصال کا خواہاں نہیں کیونکہ وصال کی خواہش ہمیشہ اس بات پر دال ہوتی ہے کہ طالب اور مطلوب میں کوئی خلیج حائل ہے۔ قدیم انسان تو خود کو ہمہ وقت نیچر سے ہم کنار محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتی ہے کہ قدیم انسان پہلے ہی نیچر کی آغوش میں محفوظ رہا ہے۔ اس لئے نیچر اور انسان کی یکجہتی کلی طور پر ہے۔[2]

مذہب الارواح کے ان ماہرین کے یہ خیالات قابل قدر ہیں لیکن میرا یہ خیال ہے کہ ان ماہرین نے مذہب الارواح کے امتیازی وصف کو نمایاں کرنے کے باعث اس کیفیت کو زیادہ اجاگر کیا ہے جس میں سے مذہب الارواح نے جنم لیا تھا۔ اوپر یہ کہا جا چکا ہے کہ مذہب الارواح سے قبل مانا[3] کا وہ تصور رائج تھا جو ہمہ اوست کی ایک صورت تھی اور جس کے تحت قدیم انسان اپنے اور ماحول کے درمیان کوئی فرق قائم ہی نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں جب مذہب الارواح کا دور آیا تو بھی قدیم انسان کے ہاں ماحول سے ہم آہنگ رہنے کا یہ رجحان ایک پس منظر کے طور پر موجود رہا۔ چنانچہ جب ماہرین، مذہب الارواح کے دور میں انسان اور نیچر کی ہم آہنگی کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات اصولی طور پر تو غلط نہیں تاہم یہ کسی طور بھی اس دور کا امتیازی نشان قرار نہیں پا سکتی بلکہ صرف ایک گزرے ہوئے دور کی باقیات ہی میں شمار ہو سکتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مذہب الارواح کے

---

1. Henery Frankfort and others— Before Philosophy P. 238
2. Dorothy Lee— Freedom and Culture P. 164
3. مانا: ایک ایسی پُراسرار اور غیر مرئی قوت ہے جو تمام واقعات اور اشیاء میں جاری و ساری ہے اور جو کبھی چیزوں اور کبھی انسانوں میں موجود ہوتی ہے تاہم وہ کسی ایک شے یا فرد کے ساتھ مستقل طور پر وابستہ نہیں ہوتی۔ Cassirer—Language aud Myth P. 63

دور کا امتیازی وصف ماحول سے ہم آہنگ ہونے کا رجحان نہیں تھا بلکہ ماحول سے خود کو الگ کر کے دیکھنے کا وہ میلان تھا جسے "من و تو" کے رشتے کا نام دیا جا چکا ہے۔ یعنی ایک انسان پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ خارج کی دنیا سے الگ ایک اپنا وجود رکھتا ہے تو پھر خارج کی دنیا کیا ہے؟ یہ ایک نہایت اہم سوال تھا جو دوئی کے احساس سے پیدا ہوا اور جسے حل کرنے کے لئے قدیم انسان نے اُس محدود علم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی جو اس کی اپنی ذات کے تجربات سے حاصل ہوا تھا۔ اس نے سوچا کہ وہ خود "زندہ" ہے اس لئے لامحالہ دنیا کی ہر شے بھی اسی طرح "زندہ" ہو گی پھر اس نے سوچا کہ اس کے اندر "روح" موجود ہے اس لئے لامحالہ دنیا کی ہر شے میں ایک "روح" موجود ہو گی۔ گویا قدیم انسان کے لئے "من و تو" کا سوال ہی سب سے اہم سوال تھا اور اسے حل کرنے کی کاوش ہی میں اس نے وہ سارا تخیلی نظام خلق کیا جسے ہم آج اساطیر یا دیو مالا کے نام سے جانتے ہیں۔

تخصیصات کا ادراک مذہب الارواح کے دور کا ممتاز ترین پہلو تھا۔ چنانچہ اس دور میں انسان نے اوّل اوّل روشنی اور تاریکی میں فرق قائم کیا اور پھر اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ محیر العقول واقعات کی تشریح پیش کرتا چلا گیا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس دور کی ابتدا ہی میں اسے مرد اور عورت کے جنسی فرق کا احساس ہوا نیز وہ بیج اور پودے کے رشتے کو ایک نئے زاویئے سے دیکھنے لگا۔ یہ سوال کہ آیا وہ پہلے مرد اور عورت کے فرق سے آشنا ہوا اور پھر اس شعور کی روشنی میں زراعت کے نظام کو سمجھنے کی کوشش کرنے لگا یا پہلے زمین کے نیچے بیج کے بونے اور پھر پودے کی صورت میں پھوٹ نکلنے کے عمل نے اسے جنسی فعل اور بچے کی پیدائش کے باہمی ربط کا راز بتایا، موجودہ بحث سے خارج ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ وہ اس دور میں ان دونوں کے فرق سے آشنا ہوا۔ نیز اُسے اس بات کا علم ہو گیا کہ ہر شے کی ایک ضد ہے اور جب شے اور اس کی ضد آپس میں ملتی ہیں تو ایک نئی ہستی وجود میں آ جاتی ہے۔ یہی وہ کلید تھی جس کی مدد سے اس نے ان تمام رنگ آور تخلیقی دروازوں کو کھولنے کی کوشش کی جو ایک عرصہ دراز سے بند پڑے تھے۔

بات کو یوں بھی آگے بڑھایا جا سکتا ہے کہ قدیم انسان اساسی سطح پر ایک بے حد پُراسرار قوت

کہ قدیم زمانے سے قریب قریب ہر ملک میں کائنات کی ابتدا سے متعلق کوئی نہ کوئی اسطورہ ضرور موجود رہی ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ ابتدا تخلیق کائنات سے متعلق اسطور کسی ایک مرکزی مقام (ان کا اشارہ مصر کی طرف ہے) میں پیدا ہوئی مگر پھر صدیوں پر پھیلے ہوئے زمانے میں چاروں طرف پھیل گئی۔ ممکن ہے ایک حد تک یہ اندازہ درست ہو لیکن جب ہم کائنات کی تخلیق کے بارے میں قدیم انسان کے تجسس کو اس کی سائیکی کی ایک طلب قرار دیں تو اس سے متعلق اساطیر کا اپنے اپنے طور پر مختلف ممالک میں پیدا ہونا بعید از امکان نظر نہیں آئے گا۔ بہرحال صورت چاہے کوئی بھی کیوں نہ رہی ہو اس بات سے انکار نہیں کہ کائنات کی تخلیق سے متعلق ان اساطیر میں ایک بڑی حد تک مماثلت موجود ہے گو مختلف ممالک کے خاص حالات کے باعث ان کے رنگوں میں تنوع کا احساس بھی ہوتا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا)۔ بحیثیت مجموعی ان میں سے ہر اسطور کے متعدد حصے ہیں پہلا حصہ ابتدائی بے ہیئتی سے متعلق ہے اور دوسرا تخلیق کائنات کے واقعہ سے اور اس کے بعد طوفان کا ذکر ہے اور پھر کائنات کی از سر نو تخلیق کی طرف اشارہ ہے۔ گویا ناموجود سے موجود کے عالم میں آنے کا ایک عمل ہے مگر اس میں ایک نئی معنویت اور سطح بھی پیدا ہوئی ہے، جب موجود کو ایک طوفان کی زد میں دکھا کر اس سے ایک نئی حقیقت کے طلوع ہونے کی داستان بیان کر دی گئی ہے۔ درمیان کی بعض کڑیاں کچھ زیادہ واضح نہیں لیکن انہیں بآسانی مرتب کیا جا سکتا ہے۔

تخلیق کائنات سے قبل کی حالت کے بارے میں تقریباً تمام اساطیر متفق ہیں۔ مثلاً مصر میں اس کیفیت کو قدیم پانی یعنی رنگ (نون)[1]، ایک عالم لامحدود (حح)[2]، بے پایاں تیرگی (کوک)[3] اور اخفا (آمون)[4] کا آمیزہ قرار دیا گیا ہے۔ جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تخلیق سے قبل ایک بے کراں اندھیرا اور بے حرکتی کی فضا مستولی تھی۔ قبل از فلسفہ کے مصنفین نے اس تصور کو پرانا عہد نامہ میں بیان کردہ تخلیق سے پہلے کی فضا میں مماثلت کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ مثلاً پرانا عہد نامہ میں مرقوم ہے کہ:

---

[1] Nun [2] Hah [3] Kuk [4] Amon

[5] Henery Frankfort and others—Before Philosophy p. 61

"زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی"

مگر دوسرے ممالک اور قوموں کی اساطیر میں بھی تخلیق کائنات سے پہلے کی فضا اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں، مثال کے طور پر ساتویں صدی قبل مسیح کے "نام اور بابل میں تخلیق" کے بارے میں جو کہانی بہت عام ہوئی اس کا ابتدائی حصہ کچھ یوں ہے:

ایک وقت تھا جب ابھی آسمان کا کوئی نام نہ تھا
اور نیچے زمین کا بھی کوئی نام نہیں تھا
چاروں طرف گہراؤ تھا اور پھیلا ہوا سمندر
ابھی کوئی کھیت نہ بنا تھا
کوئی دیوتا وجود میں نہ آیا تھا

جارج اے بارٹن نے بابل کی اس اسطور اور پرانے عہد نامہ کی کہانی میں مماثلت دریافت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دونوں کہانیوں میں تخلیق کائنات سے پہلے "پانی ہی پانی" تھا جسے یہودیوں نے "تحوم"[1] کا نام دیا اور اہل بابل نے سمندری بلا "تیامت" کا۔

ممکن ہے یہودیوں کے تصورات میں بابل اور مصر دونوں کے اثرات موجود ہوں کیونکہ عرصہ دراز ان کا آبائی وطن تھا اور وہ ایک طویل عرصہ مصر میں بھی رہے تھے۔ لیکن جب ان ممالک کے علاوہ بھی تخلیق کائنات سے متعلق اساطیر میں اسی سے ملتی جلتی فضا موجود ہے تو ماننا پڑے گا کہ جب مختلف اقوام اجتماعی لاشعور میں اتر کر ابتدا کے بارے میں تصورات قائم کرتی ہیں تو ان تصورات میں

George. A. Barton—Archaeology and the Bible p. 295

[1] tehome (Deep)

مصر کی اساطیر میں سمندر کے یوں گوشوں میں بٹ جانے کا تصور موجود نہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مصر میں بارش نہیں ہوتی اور اہل مصر کے ہاں ایک بیکراں، تند و تیز، بارانی طوفان کا تصور ناپید ہے اور اگر کہیں ایک آدھ اشارہ آیا بھی ہے تو وہ باہر کا اثر ہے۔ مصر میں عام مشاہدہ کی بات یہ تھی کہ رات تمام امتیازات کو مٹا دیتی تھی اور ہر شے بطور پانی کے سمندر میں نہیں بلکہ تاریکی کے سمندر میں ڈوب جاتا تھا۔ یہ گویا نراج کی ایک صورت تھی لیکن پھر جب دوسرے روز سورج طلوع ہوتا تھا تو تنظیم اور انتشار میں نیز آسمان اور زمین میں ایک حد فاصل سی قائم ہو جاتی تھی۔ چنانچہ اہل مصر کی اساطیر میں سورج کے منفرد عمل نے تخلیق کائنات کے تصور کی تعمیر میں یقیناً اپنا کردار ادا کیا۔ یوں بھی طلوع آفتاب کے منظر ہی سے (جیسے سورج پہاڑ پر طشتری کی طرح ابھرا ہو) مصریوں کے ہاں تخلیق کائنات کو ایک پہاڑی کے روپ میں پیش کیا اور بعد ازاں اسی پہاڑی کو اہرام مصر میں متشکل کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک بات اور بھی ہے۔ مصریوں کی زندگی میں دریائے نیل کے سیلاب اور فصل کی کاشت میں ایک گہرا تعلق تھا کیونکہ فصل اسی زمین پر کاشت ہو سکتی تھی جس پر نیل کا سیلاب زرخیز مٹی بچھا جاتا تھا۔ نیل میں ہر سال ایک خاص وقت سیلاب آتا ہے جس سے ہر طرف پانی ہی پانی نظر آنے لگتا ہے پھر جب چند روز کے بعد پانی خشک ہونے لگتا ہے تو سب سے پہلے پانی میں سے چھوٹے چھوٹے ٹیلے نمودار ہوتے ہیں۔ قیاس غالب ہے کہ اس عام مشاہدہ نے بھی مصریوں کے ہاں تخلیق کے مسئلے کو حل کرنے کی کوشش میں مدد دی۔ ان کی اساطیر میں یہ تصور ہے کہ کائنات کی تخلیق سب سے پہلے ایک مقدس ٹیلے یا پہاڑی کی صورت میں ہوئی۔ یہ عمل طلوع آفتاب کا منظر اور نیل کے سیلاب سے اولین نقطۂ زمین کا نمودار ہونا — ان دونوں باتوں نے مصریوں کے ہاں تخلیق کائنات کا وہ تصور ابھارا جو تنظیم کے انتشار اور آسمان کے زمین سے متمیز ہونے کی ایک صورت تھی۔

جہاں تک تخلیق کائنات کے تصور پر حیاتیاتی اثرات کا تعلق ہے تو دیکھیے کہ بعض اساطیر میں حیاتیاتی سطح کے اثرات بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر قدیم انسان ہر روز دیکھتا کہ جانور یا انسان کے جسم سے ایک ویسا ہی جانور یا انسان تخلیق ہو جاتا یا پرندہ انڈے میں سے نمودار ہو جاتا۔ چنانچہ اس

نے کائنات کی تخلیق کو بھی ایک ویسا ہی عمل قرار دے لیا۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس نے شعوری طور پر اس خاص حیاتیاتی عمل کو سامنے رکھ کر اساطیر کو بُنا۔ بلکہ صرف یہ کہ جب اس کے اندر سے اساطیر نے جنم لیا تو ان کی بُنت میں حیاتیاتی سطح کا یہ عام مشاہدہ بھی شامل تھا۔ مثال کے طور پر رگ وید کے پُرش سوکت[1] میں یہ بات مذکور ہے کہ دیوتاؤں نے پُرش یعنی ایک جسم سے کائنات اور اس کے مظاہر کو خلق کیا — چاند کو اس کے ذہن سے، سورج کو اس کی آنکھ سے، دیوتاؤں کو اس کے سانس سے، وغیرہ وغیرہ۔ برہمن کو اس کے منہ، کھشتری کو اس کے بازوؤں، ویش کو اس کی رانوں اور شودر کو اس کے پاؤں سے بنایا — یا کائنات ایک انڈے کی طرح تھی جس کا نام برہمانڈ تھا۔ اس کے اکیس حصے تھے جن میں زمین ساتواں حصہ تھی۔ زمین کے اوپر آکاش تھے اور نیچے سات پاتال تھے وغیرہ وغیرہ۔ یہ بات بھی ایک ایسا کائناتی انڈہ ہے جسے وہ خود ہی سیتا ہے، تو ہی اسے تسخیر بناتا اور پھر خود ہی ایک عالم رنگ و بو کا روپ دھار کر اس سے باہر نکل آتا ہے۔ جسم کے حسب حصوں سے کائنات کی تخلیق کا عمل ان کے تن سے بچوں کی پیدائش کے عمل سے مشابہ ہے اور یہ حاملہ کا خود کو سیتا اور پھر اس سے باہر آ جانا تخلیقی عمل میں دو جنسیت[2] کے مرحلے کی نشاندہی بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ خود رگ وید میں تخلیق کائنات کے عمل کو یا تو جنسی فعل قرار دیا گیا ہے یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جو جنسی فعل ہی کی طرف ذہن کو متوجہ کرتے ہیں۔ مثلاً:

ابتدا میں اس پر ترشنا کا نزول ہوا
وہ بیج تھا جو ذہن سے پیدا ہوا

اولیں قوت نے دوسری قوتوں کو تسخیر بنایا۔

---

1. Purusha Sukta
2. Hermaphroditism

ہندسہ قابل غور ہے کہ یہ تخلیق کے عمل میں جوڑے کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ خود یہ دونوں — اپسو یعنی میٹھا پانی اور طیامت یعنی سمندری یا نمکین پانی کے امتزاج سے پیدا ہوئے تھے۔ اس کے بعد جوڑوں کی تخلیق کا سلسلہ شروع ہوا جو لامتناہی تھا مگر ان تہذیبوں کے مقابلے میں مصر کی تہذیب بھی تھی جو ہر چند کہ بابل کی تہذیب سے برآمد ہوئی تھی اور اس لئے اس پر مذہب الارواح اور زرخیزی مت کے اثرات بھی ثبت تھے مگر جس میں آہستہ آہستہ دریائے نیل کے خاص اثرات کے تحت ایک باقاعدگی اور نظم و ضبط سا پیدا ہوا اور انسانی مساعی عام طور سے منظم ہونے لگیں۔ جیسے مثلاً یہ بات کہ نیل میں وقت پر سیلاب آتا تھا اور پھر زمین اس قدر زرخیز ہو جاتی تھی کہ مصری کسان اس سے متعدد فصلیں حاصل کر لیتا تھا۔ چنانچہ خود مصریوں کے ہاں فرد کی محنت اور قوت کو اہمیت دینے کا رجحان پیدا ہو گیا۔ یوں بھی مصر کی خشک فضا میں آسمان پر سورج ایک بے مثال ہستی کے طور پر نظر آتا ہے اور زمین پر دریائے نیل وحدت کا مظہر دکھائی دیتا ہے۔ اس لئے اگر آسمان پر رب الشمس کی بادشاہت قائم ہوئی اور زمین پر اس کے نائب یعنی فرعون کا سکہ چلا تو اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ فرد کو اپنی قوتوں اور مساعی پر اعتماد حاصل ہوا اور اس کے ہاں اپنے کارناموں کو اہرام مصر کی صورت میں زندۂ جاوید کرنے کا میلان پیدا ہو گیا۔ تخلیق کائنات کے سلسلے میں بھی مصریوں کا یہ خاص میلان یوں ظاہر ہوا کہ سورج دیوتا نے پہلے ہر شے کو ایک نام عطا کر دیا اور یوں ہر شے ایک دیوتا بن گیا۔ بعض اہرامی عبادات میں مذکور ہے کہ جب ری نے زور سے تھوکا تو شُو[1] وجود میں آگیا اور اس نے تھوکتے ہوئے آواز نکالی تو طیفنوٹ[2] پیدا ہوگئی وغیرہ۔ گویا اولین دو ہستیاں ری ہی سے یوں نکلیں جیسے چشمے سے پانی برآمد ہوتا ہے۔ یوں بھی شُو ہوا کا دیوتا ہے اور طیفنوٹ نمی کی دیوی ہے اور ہوا اور نمی ہی سے

---

[1] Shu

[2] Tefn-ut

دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستانی تہذیب میں بھی شروع سے زرخیزی کے مسلک[1] کے اثرات بہت قوی رہے ہیں جو زبان ہی نہیں، علم، زندگی، مذہب اور فلسفے میں بھی مشاہدہ کئے جا سکتے ہیں۔ اساطیر بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں۔ یہ سب کچھ نیم ابتدائی طبقے کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار پا سکتا ہے جہاں پودوں، پرندوں، حیوانوں اور انسانوں کے ہاں افزائش نسل کا رجحان تیز اور عالمگیر ہوتا ہے۔ چنانچہ بیج سے پیڑ بننے سے پہلے اور انسان سے انسان تک کا سفر ایک ایسا دائرہ نظر آتا ہے جس میں جنسی عمل ہی سب سے بڑا کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں اگر ہندوستانی دیومالا کا کائنات کی تخلیق کا عمل جنسی عمل کے مماثل قرار پایا ہے تو بات پوری طرح سمجھ میں آتی ہے۔

ہندوستان، بابل اور مصر کی تہذیبوں میں اس اعتبار سے ایک گہری مماثلت تھی کہ وہ سیلابی طوفانوں کی زد میں ہونے کے باعث ایک ایسی فضا میں پروان چڑھیں جس میں مہیب قوتوں اور طوفانی دریاؤں کے سامنے انسانی مساعی بالکل معمولی اور ہیچ نظر آتی تھیں اور یہ ایک عام سا قاعدہ ہے کہ جب انسان کو کسی مہیب یا خطرناک شے کا سامنا ہو تو وہ گروہ یا انبوہ کی صورت میں اس کا مقابلہ کرنے کی کوشش کرتا ہے نہ کہ فرد واحد کی حیثیت میں۔ چنانچہ ایسی صورت میں جو تہذیب وجود میں آتی ہے اس میں سماج، فرد پر غالب ہوتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندوستان، بابل اور مصر کی تہذیبوں میں فرد کے مقابلے میں سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اسی لئے ان ممالک میں تخلیق کے بارے میں جو تصور عام طور سے رائج ہوا وہ ایک ایسے معاشرے یا برادری کا تصور تھا جس میں افراد مل جل کر کام کرتے تھے۔ تخلیق کائنات کی کہانی بھی اس خاص رجحان سے متاثر ہوئی۔ اوپر ہندوستانی دیومالا کا ذکر ہوا۔ بابل کی دیومالا میں بھی ماں دیوی کی نشوونما کا عمل ہی زیادہ اہم تھا۔ مثلاً یہ قصہ کہ ابتدا میں آبی مزاج کی سی کیفیت تھی جس میں سے دو دیوتا[2] لاہمو اور لاہامو[3] پیدا ہوئے [illegible] کا

---

[1] Fertility Cults

[2] Lahamu

[3] Lahmu

چھینک مرتب ہوئی ہے۔ بہرحال اس کے بعد تفنو اور طیفنوت کے ملاپ سے زمین اور آسمان پیدا ہوئے اور تخلیق کا کاروبار شروع ہو گیا۔ ایک اور اساطیری عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے "الفاظ" نکلے چنانچہ یوں کائنات وجود میں آ گئی۔ ان تمام خیالات سے ظاہر ہے کہ مصریوں کے ہاں کائنات کی تخلیق ایک حکم کے ذریعے ہوئی تھی چاہے وہ حکم لفظ کی صورت میں تھا یا چھینک کی صورت میں۔ یہ بات اہل چین اور اہل بابل کی اجتماعی خود آفرینی کے مقابلے میں ایک منفرد عمل کی غماز ہے اور مصری تہذیب کے ایک خاص میلان کی نشان دہی کرتی ہے۔

○

یہ تھی زوال اور انتشار سے کائنات کے جنم لینے کی داستان! مگر اس دور کے انسان کا تخیل محض اس مرحلے پر رک نہیں گیا بلکہ اس نے کائنات کی پیدائش، زوال اور تخلیق مکرر کے عمل کا بھی عرفان حاصل کیا اور اس نے نہ صرف زوال (جو طوفان، آگ، رقص یا تاریکی کے ذریعے ہوا) کی کہانی کو اساطیر کا جزو بنا دیا بلکہ زوال کے بعد ایک نئی "حقیقت" کے طلوع ہونے کی داستان کو بھی اساطیر میں شامل کر لیا۔ یہ سب کچھ غیر شعوری سطح پر ہوا۔ گو اس کا باعث خارجی زندگی کا مطالعہ بھی تھا یعنی جب وہ دیکھتا کہ سورج نصف النہار پر پہنچنے کے بعد روبہ زوال ہو جاتا اور پھر رات کی تاریکی میں غرق ہو کر دوبارہ رات ہی کی کوکھ سے باہر آ جاتا یا چاند گھٹتے گھٹتے بالکل چھوٹا ہو جاتا اور پھر دوبارہ بڑا ہونے لگتا یا بیج زمین میں اپنی ہستی کو مٹا کر دوبارہ ایک پودے کی صورت میں اگ آتا تو یہ مشاہدات اس کے باطن میں داخل ہو کر اساطیر کی جہت پر بھی اثر انداز ہوتے۔ چنانچہ یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اساطیر میں طوفان یا تباہی کے منظر ہوتے اور پھر اس کے اندر سے ایک نئی تخلیق کے برآمد ہونے کی داستان کیونکر وجود میں آئی۔

مگر جہت کے نسبت میں تبدیلی ہونے کا عمل زیادہ تر ہر ملک کے خاص جغرافیائی حالات اور اس کی تہذیب کے اصل مزاج کے تحت ہی مرتب ہوا۔ چنانچہ ایران میں جو ایک سطح مرتفع

تھا اور جہاں لوگوں کی گزر اوقات کا زیادہ تر انحصار ریوڑ پالنے پر تھا، آگ کو بطور خاص بڑی ہی اہمیت حاصل ہوئی۔ آگ کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ جلا کر راکھ کر دیتی ہے مگر جب راکھ ہونے والی شے بدی کی مظہر ہو تو پھر آگ کے منفی عمل سے بھی مثبت پہلو ہی برآمد ہوتا ہے۔ سطح مرتفع پر رہنے والے اُس انسان کے لئے جس کا واحد اثاثہ اس کا ریوڑ تھا، سب سے خطرناک شے رات کی وہ تاریکی تھی جس میں بھیڑیئے اور دوسرے جنگلی جانور اس کے ریوڑ پر حملہ آور ہوتے تھے اور جنہیں دُور رکھنے کے لئے وہ الاؤ سے مدد لیتا تھا۔ چنانچہ اگر اس کے ہاں آگ — بدی، ظلم اور خونخواری کو نیست و نابود کرنے کا بہترین ذریعہ بنی تو یہ حالات کے عین مطابق تھا۔ آریاؤں کے ہاں بھی جو وسط ایشیا اور پھر ایران کی سطح مرتفع پر مدت مدید تک آوارہ پھرنے کے بعد ہندوستان میں وارد ہوئے، بھوتوں کی رسم کا بہت رواج تھا اور یوں آگ ہی کے ذریعے پوتر کرنے یعنی پاپ کو ختم کرنے بلکہ زندگی کو ایک نیا جنم دینے کا عمل تھا۔ بہرکیف ایران کی سطح مرتفع پر رہنے والوں کے لئے آگ اس لئے قابل پرستش قرار پائی کہ اس میں بھسم کرنے کی بے پناہ شکتی بھی تھی اور نئی ہستی کو جنم دینے کی صلاحیت بھی۔ عام زندگی کا یہ اثاثہ جب ایرانیوں کے مزاج کا حصہ بنا اور پھر اساطیر کی بحث میں شامل ہوا تو قدرتی طور پر پرانی اور فرسودہ کائنات کے خاتمے کے لئے آگ ہی سب سے فعال ذریعہ قرار پائی۔ اس بات سے بحث نہیں کہ اہل ایران کے ہاں فنا کا یہ تصور ماضی کے کسی خاص واقعہ کی طرف اشارہ تھا یا مستقبل کے کسی خاص واقعہ کی طرف، اہم بات یہ ہے کہ ان کے ہاں کائنات کا خاتمہ آگ کے ذریعے متصور ہوا اور اسی آگ سے نیکی اور خیر کا نتیجہ یا سبب ہو کر برآمد ہونا اس بات کا مظہر قرار پایا کہ آگ کے بطن ہی سے ایک نئی کائنات جنم لیتی ہے۔ چنانچہ بہمن یشت کے مطابق، مقدس آگ نازل ہوگی جو ہر شے کو فنا کر دے گی۔ پھر حضرت اہورا مزدا کا ایک سنہری دور شروع ہوگا جس کے بعد ایک شعلہ گرز آگ پھیلے گی اور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی اور جب اس میں

[1] Bahman Yast

جس سے ایک نئی کائنات پیدا ہوگی — ایک ایسی بہتر کائنات جس میں مسرت اور ازلی و ابدی انصاف کا بول بالا ہوگا۔[1]

ایران کے برعکس شنعار (عراق) میں جہاں دجلہ اور فرات بہتے ہیں، کائنات کا انجام ایک آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوا۔ وجہ یہ کہ قدیم عراق کا باسی اپنی عام زندگی میں بارانی طوفانوں کے علاوہ دجلہ اور فرات کی طغیانیوں کی زد میں بھی آتا تھا۔ عراق مصر نہیں تھا جہاں بارش نہیں ہوتی اور دریائے نیل کا سیلاب بھی مقررہ وقت پر ہی آتا ہے۔ عراق کے دریا ناقابل اعتبار تھے، یہی حال اس کے موسم کا تھا۔ پھر ایک یہ بات بھی تھی کہ نیل کے سیلاب کا بے تابی سے انتظار ہوتا تھا کیونکہ اس کے بغیر نہ تو زمین زرخیز ہو سکتی تھی اور نہ زمین پر فصلوں کی کاشت ہی ممکن تھی جبکہ عراق کے دریا اکثر و بیشتر، لہلہاتی ہوئی فصلوں کو تباہ و برباد کر دیتے تھے۔ یہی حال اس کے بارانی طوفانوں کا تھا چنانچہ اگر اہل عراق کے ہاں کائنات کی تباہی ایک آبی طوفان کے ذریعے متصور ہوئی تو یہ بات ان کے روزمرہ کے مشاہدے کے عین مطابق تھی۔ عراق کے علاوہ ہندوستان اور دوسرے ملکوں میں بھی طوفان نوح کی کہانی کسی نہ کسی صورت میں ضرور رائج رہی ہے۔ ہندوستان میں تو اس کہانی کا رائج ہونا ایک فطری بات تھی کیونکہ یہ خطہ بھی ہمیشہ سے ناقابل اعتبار دریاؤں اور بارانی طوفانوں کی زد میں رہا ہے لیکن اگر بعض دوسرے ممالک میں بھی یہ کہانی ملتی ہے تو اس کا باعث یہ ہے کہ اُس زمانے میں شنعار، تہذیب کا مرکز تھا۔ اس لئے اس کے عقائد اور اساطیر کا دوسرے ملکوں تک پہنچ جانا، ایک فطری بات تھی۔ بہرکیف اس خطے کی اساطیر کے مطابق پرانی دنیا کا خاتمہ ایک آبی طوفان سے ہوا، آگ سے نہیں۔ یہ اساطیر اہل بابل کی ایک گلی تختی پر لکھی ہوئی ملی ہے اور اس کا ترجمہ جارج بارٹن[2] کی کتاب

[1] Mircea Eliade—Cosmos and History p 126—127

[2] George Barton—Archaeology and Bible p 237

تب سمندر پُر سکون ہو گیا

تباہی رک گئی

طوفان ختم ہو گیا

میں نے سمندر کی اور دیکھا

گھن گرج ختم ہو گئی تھی اور تمام انسان گیلی مٹی بن گئے تھے

وہ مچھلیوں کی طرح ادھر ادھر بہہ رہے تھے

میں نے کھڑکی کھولی روشنی کی پھوار میرے رخسار پر پڑی

میں جذبات سے مغلوب ہو گیا

اور میرے آنسو نکل گئے

بارہ روز کے بعد ایک جزیرہ دکھائی دیا

میں نے ایک فاختہ نکالی اور اسے چھوڑ دیا

فاختہ گئی اور لوٹ آئی

اسے بیٹھنے کو کوئی جگہ نہ ملی تھی

میں نے چڑیا بھیجی

وہ بھی لوٹ آئی

تب میں نے کوا بھیجا

اور کوا واپس نہ آیا

میں نے سب کو اتارا

اور میں نے پہاڑ کی چوٹی پر قربانی کا اہتمام کیا

تب ایک فرشتہ جہاز پر آیا

اس نے میرا ہاتھ تھام لیا

اس نے میری بیوی کو بھی بلایا

اور اسے میرے ساتھ دو زانو ہونے کو کہا

اس نے ہمیں ایک دوسرے کے روبرو کیا

اور خود ہمارے درمیان آگیا

تب اس نے ہمیں آشیرباد دی اور روحانی انداز میں بولا،

کبھی اتناپشتم صرف انسان تھا

اب اتناپشتم اور اس کی بیوی

ہماری طرح دیوتا ہو جائیں گے

آبی طوفان کی یہی کہانی ایک نئے انداز میں ہندوستانی اساطیر میں بھی ملتی ہے — طوفان کا آنا، منو کا کشتی میں سوار ہو کر بچ نکلنا اور پھر زندگی کو از سر نو جنم دینا — یہ سب کڑیاں دونوں کہانیوں میں مشترک ہیں۔ کہانی کا ہندوستانی روپ کچھ یوں ہے،

پہلا انسان منو تھا

ایک بار جب اس نے ایک مچھلی پکڑی

تو مچھلی بولی،

مجھے زندہ رہنے دو، میں تمہاری مدد کروں گی،

تب منو نے اسے پانی کے ایک مرتبان میں رکھا

لیکن مچھلی اتنی بڑی ہو گئی کہ منو کو اسے مرتبان سے نکال کر جھیل میں پھینک دیا

جلد ہی مچھلی ساری جھیل پر پھیل گئی

تب منو نے اسے نکلوایا اور سمندر میں پھینک دیا

اور مچھلی نے منو سے کہا،

یہ دنیا شر میں ڈوب چکی ہے

اس لئے ایک بہت بڑا آبی طوفان آنے کو ہے

تم ایک کشتی بناؤ

ہر ذی روح کا ایک ایک جوڑا حاصل کرو

اور کشتی میں سوار ہو جاؤ

جب وقت آیا تو میں تمہاری مدد کروں گی!

منو نے وہی کیا جو مچھلی نے کہا

تب ایک بہت بڑا آبی طوفان آیا

اور ساری دھرتی پانی میں ڈوب گئی

مگر مچھلی بہت بڑی ہو گئی

اس کے سنہری سینگ ہو گئے اور وہ [illegible] ہو گئے

منو نے اپنی کشتی مچھلی کے ایک سینگ سے باندھ دی

پھر ایک دن

پانی اتر گیا

اور زندگی دوبارہ شروع ہوئی

ان سے — جو منو کی کشتی میں سوار تھے

تب مچھلی نے اپنے اصلی چہرے کا درشن دیا

وہ وشنو تھی

۶ Oroon Ghosh—The Dance of Shiva p 94

آبی طوفان کی اس کہانی کے تین پہلو خاص طور پر قابل غور ہیں۔ پہلا یہ کہ طوفان اس لئے آیا کہ دنیا پر شر اور گناہ غالب آ گئے تھے۔ اس بات کو یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہر تخلیقی وقفے کے بعد ارتقا کی رفتار سست پڑ جاتی ہے اور انجماد مسلط ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ یعنی تخلیقی عمل کا زور ٹوٹ جاتا ہے (اس سے زیادہ گناہ اور شر کی صورت اور کیا ہو سکتی ہے کہ دنیا بانجھ ہو کر رہ جائے اور اس پر جمود اور فرسودگی پوری طرح مسلط ہو جائے) چنانچہ اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ ایک نئے تخلیقی سلسلے سے کائنات کی تجدید ہو۔ دوسرا یہ کہ طوفان نے ہر پرانی شے کو ختم کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ ہر نئی تخلیق کے لئے سابقہ تمام صورتوں کا معدوم ہو جانا ایک ضروری شرط ہے۔ تیسرا یہ کہ جب طوفان میں سے ایک نئی مچھلی نے جنم لیا تو وہ اپنی سابقہ صورت اور حیثیت سے کہیں زیادہ حسین اور ارفع تھی۔ سمندر [illegible] والی کہانی میں صاف درج ہے کہ دیوتاؤں نے آبی طوفان کی ضرورت اس لئے محسوس کی کہ شہر بہت پرانا ہو گیا تھا یا "دنیا شر میں ڈوب چکی تھی"۔ پھر جب طوفان آیا تو اس میں اور سب کچھ تو فنا ہو گیا مگر زندگی کا "تخم" باقی رہا۔ نوح کی کشتی دراصل ایک بیج کی طرح تھی کہ اس میں جوڑوں کی صورت میں آئندہ نمو کا وہ سارا ذخیرہ موجود تھا جس سے آئندہ نسلوں کو وجود میں آنا تھا۔ طوفانی سمندر کی سطح پر زندگی کا یہ بیج تیرتا تھا بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ طوفانی ہواؤں کے تھپیڑے کھا کھا کر اپنے [illegible] اور انجماد سے دست کش ہو رہا تھا۔ چنانچہ جب طوفان ختم ہوا تو کہانی کے مطابق اس بیج میں ایک نئی شگفتگی پیدا ہو گئی۔ حیات نو کی [illegible] جانے کا کار وتقلیب کی ایک صورت تھی کہ اس نے بیج کی نسل ہی کو بدل کر رکھ دیا۔ چنانچہ [illegible] نے اتنا جنم لیا اور اس کی بڑی کو دیوتاؤں کا درجہ عطا کر دیا اور وہ انسانوں کی سطح سے اوپر اٹھ آئے یہی ہر تخلیق میں ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف نا موجود سے جنم لیتی ہے بلکہ خود کو اوپر اٹھا کر ایک ارفع تر سطح پر فائز بھی کر لیتی ہے۔ یوں دیکھئے تو سمندر نے کائنات کے تخلیقی عمل کو تشکیل کیا ہے؟

۵

میں بیان کیا اور یہ ایک بہت بڑی دریافت تھی۔

اوپر اس بات کا ذکر ہوا کہ کسی صورت کا ایک ارفع تر صورت میں منقلب ہو جانے کا عمل ایک طوفان کے ذریعے سرانجام پاتا ہے۔ مگر غور طلب بات یہ ہے کہ اس طوفان کو ہر اسطور نے اپنے خاص انداز میں بیان کیا ہے تاہم اس کی مقبول ترین شکل موجوں کا وہ تلاطم ہے جو تمام سابقہ نقوش کو ایک رقیق سے محلول میں تبدیل کر دیتا ہے۔ انتشار، ابتری اور دونوں سے وابستہ طوفانوں میں یہاں کچھ ہوا کہ موجوں کے ریلے گویا سمندر کو بلو رہے ہیں۔ بلونے کی اس کیفیت کو ہندو دیومالا کی ایک کہانی میں بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔ لیکن ہے اس ہندی اسطور میں تخلیق کے عمل کو دودھ بلونے کے عمل سے اس لئے تشبیہ دی گئی کہ ہندوستانی معاشرہ ابتدا گوالوں کا معاشرہ تھا جس میں دودھ اور دودھ کو بلو کر مکھن نکالنے کا عمل بہت زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ خود ہندوؤں کا ایک اہم دیوتا کرشن بھی تو گائیوں ہی کا رکھوالا ہے اور مکھن چرا کر کھاتا ہے۔ مگر ذکر اس ہندو اسطور کا تھا جس میں قصہ خلاصہ کچھ یوں بیان ہوا ہے کہ ایک دفعہ اندر اور دوسرے دیوتاؤں کی شکتی ماند پڑ گئی۔ وہ اس بات کے معترف ہوئے کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب سابقہ تخلیق کی ساری قوت صرف ہو جاتی ہے اور ہر شے نحیف و نزار نظر آنے لگتی ہے۔ اسُر ان پر غالب آ گئے یعنی شر اچھائی پر غالب ہو گئی اور ان کی حالت مرگ وار ہو گئی، تب دیوتا شکست کے بعد وشنو کے پاس پہنچے۔ وشنو نے کہا کہ اسُروں کے ساتھ مل کر منڈر پربت کو اٹھاؤ، اس کے گرد واسکی ناگ کو لپیٹو جو ایک سو سر کا اژدہا ہے اور منڈر پربت کو دودھ کے سمندر کے بیچ رکھو اور ناگ کو باری باری کھینچو۔ پھر جب دودھ کا سمندر بلوا جائے گا تو اس میں سے کئی نعمتیں برآمد ہوں گی۔ آخر میں اس سے امرت نکلے گا جسے تم پی لو گے تو تمہارے اندر بے پناہ شکتی پیدا ہو جائے گی اور تم اسروں کو بھگا دو گے۔

ؔ Fluid Formlessness

باقی کہانی سے ہمیں کوئی غرض نہیں کہ جب دودھ کے سمندر کو بلو لیا گیا تو کس طرح پہلے لکشمی دیوی نے درشن دیا جو حسن، دولت اور خوش بختی کی دیوی ہے اور کس طرح آخر میں دھن ونتری نمودار ہوا جس کے ہاتھ میں امرت کا پیالہ تھا جسے چھین کر دیوتا دوبارہ شکتی مان کہلائے۔ دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ تخلیق کا عمل یہاں بھی دودھ بلونے کے عمل سے کس قدر مشابہ ہے۔ اس سے یہ خیال بھی پختہ ہوتا ہے کہ طوفانی جھٹکوں کے بغیر وہ مکھن یا امرت پیدا ہی نہیں ہو سکتا جس میں ایک نئی زندگی کی نوید پوشیدہ ہے۔ تقریباً تمام اساطیر میں آلام و مصائب سے گزرنے یا دودھ بلونے کا عمل ہے جس کے بعد ہیرو یا آب حیات کی بازیافت کی کہانی ملتی ہے جو دودھ بلونے یا سمندری موجوں سے گزرنے کے عمل ہی کی صدائے بازگشت ہے اور جنسی عمل سے اس کی مماثلت بھی طرفہ تر ہے۔

ایک بات اور، طوفانی موجوں کا زیر و بم اور دودھ بلونے کا ایک واضح آہنگ رقص کی ایک صورت بھی ہے۔ چنانچہ ہندو دیومالا میں رقص کے ذریعے کائنات کی تخلیق کی کہانی بھی ملتی ہے۔ اسطور کے مطابق جب ایک دفعہ دس ہزار رشیوں نے دیوتاؤں کو ماننے سے انکار کر دیا تو شیو نے انہیں سزا دینے کا ارادہ کر لیا۔ مگر جب وہ رشیوں کے پاس پہنچا تو پہلے تو رشیوں نے آگ سے اس کا سواگت کیا۔ پھر انہوں نے شیو پر ایک خونخوار شیر چھوڑا مگر شیو نے شیر کی کھال اتار کر پہن لی۔ پھر رشیوں نے ایک کریہ الصورت ناگ دوڑا دیا جسے شیو نے اپنی گردن کے گرد لپیٹ لیا۔ آخر میں وہ ایک بالشتیہ جن لائے جس کے ہاتھ میں لاٹھی تھی۔ شیو نے اسے زمین پر گرا لیا اور اس کے سینے پر اپنے پاؤں رکھ کر کھڑا ہو گیا۔ تب شیو کے ہاتھ پاؤں میں حرکت پیدا ہوئی اور وہ رقص کرنے لگا اور رقص کرتا چلا گیا۔ اس رقص میں بلا کا آہنگ تھا۔ وہ گویا دھول کی تال پر ایک شعلہ جوالا کی طرح ناچ رہا تھا۔ دیوتا اس ناچ کو دیکھنے کے لئے آکاش سے نیچے اتر آئے اور اسے شیو ناچ کا خطاب عطا کیا اور گھوش نے لکھا ہے کہ شیو تانڈو ناچ سے ساری کائنات کو تباہ کر دیتا ہے۔ اس کے رقص کے زیر

ل Oroon Ghosh—The Dance of Shiva P 108

ہونے کے مترادف تھا چنانچہ جب وہ اس کے چھتنار کے نیچے سے باہر آیا تو سدھارتھ
نہیں رہا تھا بلکہ بدھ بن چکا تھا۔

---

(۴)

اساطیر میں بہشت کے فیصلے میں بدل جانے کا عمل آبی عناصر کے ذریعے بھی سرانجام پاتا
ہے اور آگ یا رقص کے ذریعے بھی! اس کے علاوہ، تاریکی بھی ایک فعال عنصر کی حیثیت سے ایک
کلیدی کردار ادا کرتی ہوئی ملتی ہے۔ مثلاً کسی شخص کا ایک گھمبیر تاریکی میں ڈوب جانا اور پھر ایک عظیم
مرتبے کے بعد اس تاریکی سے دوبارہ باہر آنا ان بہت سی اساطیر کا موضوع ہے جو زرعی معاشرے
سے متعلق ہیں یعنی ان اساطیر کا جو بابل، نینوا، یونان، مصر اور ہندوستان — غرضیکہ ان تمام ممالک
میں ابھریں جن میں انسانی زندگی کا زیادہ تر انحصار زراعت پر تھا اور جہاں لوگ بھی ہر سال بیج کے
طریق کار سے متعارف ہوتا تھا۔ بے شک تخلیق کائنات کی اولین کہانی میں بھی تاریکی کا ذکر موجود ہے
لیکن وہاں تاریکی سے وجود کے پیدا ہونے ہی کی طرف بار بار اشارہ کیا گیا ہے جیسے مثلاً جملہ اساطیر
کا یہ مروج اور مقبول خیال کہ تخلیق سے پہلے تاریکی، نمو، خاموشی اور بے حسی کی فضا تھی جس میں
سے کائنات نے جنم لیا، مگر ایک تو ان اساطیر میں تاریکی بذات خود فعال نہیں یعنی وہ بہشت کے
کے عمل کی نشاندہی نہیں کرتی۔ دوسرے یہ اکیلی تو نہیں آتی بلکہ اس کے ساتھ پانی، خاموشی، بے حسی

ے Edith Hamilton - Mytholygy p. 63

کی اسطور بہت مقبول تھی جو دیوتا کے زیرِ زمین چلے جانے کی کہانی کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کرتی ہے۔ فریزر[1] کہتا ہے کہ ایدونس کا اصل نام تموز تھا۔ تموز اشتغار[2] (یونانی افرودائتی کی جنسی بہتانی استری) کا عاشق تھا اور اشتغار فطرت کی تولیدی قوتوں کی دیوی تھی۔ ہر سال تموز مر جاتا اور روشنی، خوشی یا خوش زمین سے رخصت ہو کر ایک خوفناک اندھیرے پاتال میں اتر جاتا۔ ہر سال اشتغار اس کی تلاش میں زیرِ زمین اندھیرے کے پاتال میں جاتی اور جب وہ زمین کے اوپر موجود نہ ہوتی تو ہر طرف مردنی سی چھا جاتی، پھول اور پتے مرجھا جاتے، حیوان تک اپنی نسل کو جاری رکھنے کا فریضہ بھول جاتے۔ پھر جب اشتغار دیوی، تموز کو ساتھ لے کر واپس آتی تو ساری کائنات میں خوشی کی ایک لہر سی دوڑ جاتی اور حیوان اور پودے پھلنے پھولنے لگتے۔ بنیادی طور پر اشتغار کا زیرِ زمین تاریکی کے دیار میں جانا بالکل ایسے ہی تھا جیسے اتناپشتم کشتی میں بیٹھ کر طوفانی جہازوں میں یا جیسے جیسن سنہری اُون کی تلاش میں ایک لمبے سفر کے مراحل میں گم ہو گیا تھا جو پھر ایک نئی قوت سے لیس ہو کر واپس آیا تھا۔ بہرحال اس اسطور میں بھی تاریکی نے طوفان یا سفر ہی کی طرح، رنگ اتارنے اور زندگی کو ایک نئی قوت فراہم کرنے کا کام سرانجام دیا ہے۔

بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کا عمل مصری دیومالا کی اس کہانی میں بھی ملتا ہے جس کے کردار اوسیرس[3] اور آئسس[4] تھے۔ ان میں سے اوسیرس زمینی دیوتا قیب یا جیب[5] اور آسمانی دیوی نت کی نا جائز اولاد تھا۔ زمین پر حکومت کرتے ہوئے اوسیرس نے مصریوں کو قوانین بخشے اور دیوتاؤں کی عبادت کا ڈھنگ سکھایا نیز انہیں زراعت سے آشنا کیا۔ مگر

---

۱ Frazer—The Golden Bough (Abridged) Vol. 1, p 428

۲ Ishter

۳ Osiris ۴ Isis ۵ Geb

اور دوسری صفات بھی منسلک ہیں۔ نیست میں عبور کرنے والی جس تاریکی کا اوپر ذکر ہوا وہ زیادہ تر زرعی معاشرہ میں جنم لینے والی اساطیر میں ابھری ہے۔ وجہ یہ کہ ان معاشروں میں رہنے والے انسان ہر سال دیکھتا کہ نہ صرف درخت واپس بیج میں منتقل ہو جاتا بلکہ بیج بھی زمین کے نیچے جا کر (جو ایک قبر کی طرح تاریک جگہ تھی) دوبارہ ایک پودے کے روپ میں ابھر آتا۔

چونکہ وہ خود بھی مرنے کے بعد بیج ہی کی طرح زمین میں دفن کر دیا جاتا تھا، اس لئے یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ اس کے ہاں یہ تصور پیدا ہوا کہ مرنے کے بعد بھی زمین کی تاریکی میں جا کر دوبارہ بیج کی طرح زندہ ہو جائے گا۔ چنانچہ وہ میت کے ساتھ کھانے پینے کی اشیاء اور پہننے کے کپڑے بھی دفن کر دیتا تاکہ وہ نئی زندگی آرام سے بسر کر سکے۔ بہرحال زرعی معاشرے کا انسان موسموں کے تغیر و تبدل سے بہت متاثر تھا اور اس کے ساتھ اناج کی آمد و رفت کا مسئلہ پوری طرح منسلک تھا اور اناج اس کی زندگی کا محور تھا۔ جب فصل اُگتی، سبزہ آتی، درختوں میں پھل آ جاتا تو اس سے منسلک موسمی حالات کو وہ اچھا سمجھتا اور جب موسمی تغیر ہونے کو فصلیں اجڑ جاتیں اور زمین چٹیل سی ہو جاتی تو وہ موسم کے اس روپ کو زندگی کے منافی قرار دیتا۔ ایک بات اور بھی تھی۔ جب وہ فصل کاٹتا تو محسوس کرتا کہ وہ اناج کی روح کو گھائل کر رہا ہے۔ چنانچہ اس موقعہ پر وہ بین کرتے، جھوٹ موٹ بین کرتیں تاکہ اناج کی روح برہم نہ ہو جائے، اسی طرح جب فصل نئے اُگنے کا وقت آتا تو جنسی اختلاط کی رسمیں اُگنے کے عمل کو گویا مہمیز لگائی جاتی تاکہ زرخیزی تمام ہو اور پودا تاریکی کے زندان سے بصحت تمام باہر آ سکے۔

چونکہ ان زرعی معاشروں میں مذہب اور رسم کا عمل دخل بہت زیادہ تھا، اس لئے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ایسی اساطیر کیوں وجود میں آئیں جو اناج کی آمد و رفت کو دیوتاؤں کے عمل کا نتیجہ قرار دیتی تھیں۔ مگر یہ کہنا چاہئے کہ ان معاشروں میں بیج کی آمد و رفت بجائے خود دیوتاؤں کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کی علامت تھی جن میں سے ایک پہلو تو سطح زمین پر نمودار ہونے، جوان ہونے اور خوشی میں ڈھلنے کا عمل تھا اور دوسرا زیرِ زمین تاریکی میں اتر جانے کا عمل۔ زرعی معاشروں کی بیشتر اساطیر نے تاریکی میں چلے جانے کے واقعہ کو بڑی اہمیت بخشی ہے۔ مثلاً بابل اور شام میں ایدونس[6]

---

۶ Adonis

اوسیرس کے حاسد بھائی سیٹھ (یونانیوں نے اسے طیفون کا نام دیا) نے کسی حیلے سے اوسیرس کو ایک صندوق میں بند کر دیا (یہ عمل پودے کے بیج میں ڈھلنے کے مترادف ہے۔ نیز اس سے ذہن نوح کی کشتی اور یونانی دیومالا کے صندوق کی طرف منتقل ہوتا ہے) یہ سن کر آئی سس نے ماتمی لباس زیب تن کیا (کہیں یہ بھرت موسیٰ کی عزاداری تو نہیں تھی؟) اور اوسیرس کی تلاش شروع کر دی۔ اسی دوران میں صندوق دریا میں بہتا ہوا شام کے ساحل سے آلگا جہاں ایک درخت نے صندوق کو خود میں سمو لیا (درخت کی ماورائی حیثیت ملاحظہ ہو) وقت کے بادشاہ نے اس درخت کے تنے سے اپنے محل کے لئے ستون بنایا تو یوں اوسیرس ستون میں منتقل ہو گیا۔ جب آئی سس کو خبر ہوئی تو وہ روتی ہوئی بادشاہ کے محل میں پہنچی، پھر کسی نہ کسی طرح اس نے اوسیرس کی لاش حاصل کی اور لاش کو دیکھتے ہی اس نے ایسی دردانگیز لے میں بین کیا کہ بادشاہ کا سب سے چھوٹا بچہ فرط خوف سے مر گیا۔ اس کے بعد آئی سس لاش کو لے گئی۔ پھر جب وہ ایک روز لاش کو چھوڑ کر اپنے بیٹے ہورس کی تلاش کو گئی ہوئی تھی تو سیٹھ نے اوسیرس کی لاش کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے بکھیر دیا۔ مگر آئی سس نے یہ ٹکڑے تلاش کر لئے اور پھر انہیں مصر کی سرزمین میں جگہ جگہ دفن کر دیا (یہ دراصل زمین میں بیج بونے کا عمل تھا) بعد ازاں رب الشمس رع کے کرم سے اوسیرس دوبارہ زندہ ہو گیا مگر اب وہ زمین کے نیچے کے تاریک جہان میں رہنے والے مُردوں کا دیوتا بن گیا۔

بابل اور شام میں تموز اور اشتار دیوی کی کہانی مقبول ہوئی اور مصر میں اوسیرس اور آئی سس کی لیکن فریجیا میں اس نے آتیس اور سبیلی کا روپ دھارا۔ بقول فریزر آتیس ایک

Seth — Horus

Re — Attis — Cybele

Frazer—The Golden Bough (Abridged) Vol. I, p 457

خوبصورت نوجوان چرواہا تھا اور سبیلی زرخیزی کی دیوی تھی۔ تموز کی طرح آتیس بھی مر جاتا تھا مگر اس کی موت کے بارے میں دو مختلف کہانیاں رائج تھیں۔ ایک یہ کہ اسے سؤر نے مار دیا تھا دوسری یہ کہ اس نے ایک درخت کے نیچے اپنے عضو تناسل کو کاٹ دیا تھا اور یوں خون بہنے سے مر گیا تھا۔ فریزر کا خیال ہے کہ مؤخر الذکر کہانی اس لئے گھڑی گئی تاکہ پیسی نس کے پادریوں کے خود کو خصی کرنے کی روایت کا جواز مہیا ہو سکے۔ دوسری کہانی شاید اس لئے رائج ہوئی تاکہ یہ بتایا جائے کہ پیسی نس کے باشندے سؤر کا گوشت کھانے سے کیوں اجتناب کرتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ سؤر کو سزا یوں دی جا سکتی تھی کہ اس کا گوشت ہی حرام اور مکروہ قرار دے دیا جائے۔ قیاس کہتا ہے کہ آتیس کی موت کی دوسری کہانی اس کی زندگی سے نسبتاً زیادہ متعلق تھی۔ وجہ یہ کہ آتیس روئیدگی اور زرخیزی کی علامت تھا اور اس کا خود کو خصی کر لینا اس بات کی طرف اشارہ تھا کہ اب اس کے پھلنے پھولنے کی صلاحیت ختم ہو گئی ہے اور وہ زیر زمین تاریکی کے دیار میں چلا گیا ہے۔ یہ کیفیت آتیس کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ وہ زمین کے ثمر پر حکومت کرتا تھا بلکہ وہ خود ثمر یا اناج تھا۔ اسے گندم کا خوشہ کے لقب سے بھی پکارا جاتا تھا۔ چنانچہ فریزر کا خیال ہے کہ آتیس کی پیدائش، زندگی، موت اور دوبارہ جی اٹھنا اس گندم کے پودے کے مماثل تھی جسے درانتی زخمی کر دیتی تھی، گو وہ کچل دیا جاتا تھا اور جو کاشت کے وقت دوبارہ ابھر آتا تھا۔ چونکہ درانتی انسان کی تحویل میں تھی اس لئے اسے ہر دم یہ خطرہ رہتا تھا کہ کہیں دیوتا اس سے اپنی موت کا انتقام نہ لے۔ چنانچہ اس نے فصل کی کٹائی کے ساتھ رونے دھونے کی رسوم منسلک کر کے دیوتا کو یقین دلانے کی کوشش کی کہ درانتی چلانے کا عمل تو انسان کے لئے کوئی مسرت افزا عمل نہیں تھا۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ دیوتا کی موت پر اس کی بیوی اور دیوی بھی

Pessinus

Frazer—The Golden Bough (Abridged) p 465

سوگ مناتی تھی۔ کیا یہ سوگ بھی احساسِ جرم ہی کا نتیجہ تھا؟ اور کیا دیوتا کی موت میں خود دیوی کا بھی ہاتھ تھا؟ نفسیات اس بات کی توثیق کرتی ہے کیوں کہ دیوی بنیادی طور پر ایک عورت جننے اور نگلنے والی ماں کی علامت¹ وہ گویا دیوتا کو نگل لیتی ہے اور اس عمل سے خود کو بارور کر لیتی ہے۔ اور یوں ایک نئی ہستی کو وجود میں لانے کا فریضہ سرانجام دینے لگتی ہے۔ چنانچہ دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کی وجہ سمجھ میں آتی ہے مگر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ جب دیوتا کی موت پر تریا کی طرح بین کرتیں تو یہ ایک مصنوعی سا عمل ہوتا، وہ دل سے بین نہیں کرتی تھیں۔ اس لئے اگر دیوتا کی موت پر دیوی کے سوگ کا تجزیہ کیا جائے تو یہاں بھی کامرانی کا جذبہ غم کے احساس پر غالب دکھائی دے گا۔ اس کی توثیق شنو اور کالی کی کہانی سے بھی ہوتی ہے۔ قصہ یوں ہے کہ ایک دفعہ درگا کو ایک نہایت خوفناک اسر — رکت بیج کا مقابلہ کرنا پڑا۔ رکت بیج کے بدن سے گرنے والے خون کے قطرے سے ایک ہزار اسر پیدا ہو جاتے تھے۔ یہ دیکھ کر درگا غصے سے بے حال ہو گئی اور تب اس کے اندر سے کالی برآمد ہوئی جس کا رنگ سیاہ تھا، جس کے چار ہاتھ تھے، جن میں سے ایک میں تلوار، اور دوسری میں ایک بریدہ سر تھا۔ اس کے کانوں میں دو لاشیں بُندوں کی طرح لٹک رہی تھیں۔ اس کے گلے میں کھوپڑیوں کی مالا اور بدن پر بریدہ ہاتھوں کا لباس تھا۔ اس کی سرخ خون آلود زبان منہ سے باہر نکلی ہوئی تھی۔ یہی کالی جب اسر پر حملہ آور ہوئی تو اس سارے خون کو پی گئی جو اسر کے بدن سے گرا، تمام اسر فنا ہو گئے اور تب کالی اپنی وحشت، مسرت اور جنون میں ناچنے لگی۔ یہ ایک عجیب و غریب رقص تھا جس سے ساری کائنات لرزہ براندام ہو گئی۔ دیوتاؤں نے اسے روکنے کی کوششیں کیں۔ تب شنو اس کے آگے زمین پر لیٹ گیا اور اپنا بازو اٹھا کر کالی کو روکنے کی کوشش کرنے لگا۔ مگر کالی تو مست رنگ، رقص اور وحشت تھی وہ لپک کر شنو کی چھاتی پر سوار ہو گئی اور رقص کا تار ٹوٹنے نہ دیا۔ بقول اروی گھوش یہ وقت

۱۔ Devouring Mother

کا رقص تھا کیوں کہ کالی بجائے خود وقت ہے — قابلِ غور بات یہ ہے کہ کالی شنو کو زیر کر کے رقص کرتی ہے۔ یہ رقص اسر پر فتح حاصل کرنے کی خوشی کا اس قدر اظہار نہیں جتنا شنو کو زیر کرنے کی مسرت کا! یوں بھی رقص مسرت کی انتہا ہے۔ اس لئے یہ کہنے میں قطعاً کوئی حرج نہیں کہ کالی کا رقص فتح کی مسرت پر خوشی کا اظہار ہے مگر یہ قدیم کو شانے کی ایک کاوش بھی ہے۔ چنانچہ نگلنے والی ماں کا اگلا قدم تلاش اور سرگردانی پر منتج ہوتا ہے تاکہ وہ قدیم سے خلاص ہے لیکن اس سے ایک بہتر بیٹے اپنے ساتھ لئے واپس آ جاتی ہے، گویا زندگی کی تجدید ہے۔

انکیش یا دیونس کا چرچا تھا۔ وہ بنیادی طور پر اناج کا دیوتا تھا اور اناج کا نباتات گیر تعلق زمین سے ہے، زمین مونث متصور ہوتی ہے اور اس لئے زمین رات ہی کا ایک جزو بن کر اور پیدائش کے عمل سے منسلک ہو کر گناہ اور غلاظت کا منبع قرار پائی ہے۔ آدم جب تک جنت میں رہا اس کی حیثیت ایک آریا سورج کی سی تھی کہ وہ یکتا کا مظہر اور قوت کا سرچشمہ تھا لیکن جب وہ زمین پر گرا تو گویا رات دراز ہوئی ہے یا عورت کی گرفت میں آ گیا جس سے اس کا نجات پانا، نروان یا جنت کے حصول کے مترادف متصور ہونے لگا۔ ڈائی نی سس اسی زمین سے وابستہ تھا جو ایک کی مظہر ہے اور ایک کو نگل جاتی ہے۔ فریزر لکھتا ہے کہ ڈائی نی سس زرخیزی کا دیوتا ہونے کے علاوہ جانوروں کے قالب میں بھی اکثر پیش کیا گیا ہے اور اس لئے وہ اس بات پر حیرت کا اظہار کرتا ہے کہ یہ دونوں صفات کس طرح ایک جا ہو گئیں۔ مگر جب یوں سوچا جائے کہ ڈائی نی سس تو ان تمام صفات کا مالک ہے جو سورج کی ضد کے طور پر رات کی دنیا سے وابستہ ہیں تو اس کا زرخیزی، جانور، زمین، اور عورت، ناگ اور رات سے بیک وقت منسلک ہونا سمجھ میں آتا ہے۔ ڈائی نی سس کو بیل کے طور پر بھی پیش کیا گیا ہے جو زرخیزی کا ایک سمبل ہے۔ پھر اس دیوتا کے ساتھ قتل و غارت گری کی رسوم بھی منسلک ہیں جو اناج کی کٹائی یا قتل سے وابستہ ہیں کہ کٹائی کے موقع پر رقص مرگ کی عورتوں کے بعد کھل کھیلنے اور تمام سماجی بندھنوں سے آزاد ہو کر رنگ رلیاں منانے کا رواج بھی تھا جو فرق کی کی پیشکش کا مظہر تھا جیسا کہ ازل کے ... جنسی ... کی جسے اس دیوتا کا نام ہے۔ ڈائی نی سس سے وابستہ نظریات اس کے کردار کی ان زمینی صفات کی یاد گار ہیں جو رات کی صفات بھی ہیں اور اسی لئے یہ دیوتا بنیادی طور پر انسان کے جبلی ازل کے لئے ایک علامت کا درجہ رکھتا ہے۔

اب بات یہیں ختم نہیں ہو گئی کہ کوشش دیو مالا میں دن اور رات یا آسمان اور زمین کے فرق کو جنسی

۱۔ Frazer—The Golden Bough (Abridged) p 51)

اور بدی کے فرق کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور اس میں تخلیقی عمل کا وہی انداز کارفرما ہے جو دیگر اساطیر میں نظر آتا ہے۔ یہاں بھی سورج اولین پہاڑی کی طرح بے ہیئتی کے سمندر سے ابھر آتا ہے اور ایک ہیرو کی طرح مردانگی اور جرأت کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی قوت روبہ زوال ہونے لگتی ہے۔ قوت کا روبہ زوال ہونا اس لئے ہے کہ اب رات دیوتاؤں کی تاریکی اس پر غالب آنے لگی ہے۔ لہٰذا سورج دیوتا کیا کرتا ہے؟ وہ وہی سب کچھ کرتا ہے جو دوسرے اساطیری نظاموں کا ہیرو کرتا ہے۔ یعنی اپنی تجدید کے لئے امرت یا آب حیات کی تلاش کرتا ہے۔ مگر آب حیات کا خزانہ تو رات کی تحویل میں ہے۔ چنانچہ وہ رات کی طرف جھکتا ہے اور جب رات اسے نگل لیتی ہے تو وہ اپنے اس فاضل وجود سے رستگاری پانے کی کوشش کرتا ہے جو اب شکتی سے تہی ہو چکا ہے۔ یوں سورج اور رات کی اس جذبات انگیز جنگ کا آغاز ہوتا ہے جو دراصل مرد اور عورت کے جنسی وصال ہی کی ایک صورت ہے۔ دوسرے لفظوں میں سورج (نر) رات (مادہ) سے ہم کنار ہو کر اپنی تجدید کرتا ہے اور اس عمل میں اپنے اوپر سے وہ کینچلی یا چھال اتار دیتا ہے جو اب فرسودہ اور پرانی ہو چکی ہے۔ چنانچہ اسطور کے مطابق جب سورج رات کے پیٹوں سے آزاد ہو کر اگلے روز خون آلود شفق میں سے باہر آتا ہے تو یہ اس کے شکم سے باہر آنے ہی کی ایک صورت ہے۔ گویا اب یہ وہ سورج نہیں جو رات کے پاس جانے سے پہلے تھا بلکہ اس سورج کا بیٹا ہے۔ یہی فرق ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ ہر بار جب ایک "ایک" میں ڈوب کر اپنی تجدید کرتا ہے تو باہر آنے پر اپنی پہلی صورت سے مختلف ہوتا ہے۔ یہی وہ تخلیقی جست ہے جو تخلیقی عمل کو تکمیلِ ہم کے عمل سے ارفع تر کرتی ہے۔

نمودار ہوتی جو حتی ایشیا تو یورپ اپنی فطری راہ سے جدا ہو جاتا ہے اور ان دونوں میں از سر نو جنگ
چھڑ جاتی ہے تا آنکہ ایشیا و یورپ ایک تخلیقی جست کے ذریعے خود کو کشادہ تر اور ارفع تر کر لیتا
ہے۔ یہ سلسلہ ازلی و ابدی ہے مگر ایک بات طے ہے کہ ہر تخلیقی عمل، حقیقت کی ایک نئی جہت
کو سامنے لانے میں ضرور کامیاب ہوتا ہے۔

تاریخ کا تخلیقی عمل

تاریخ کا تخلیقی عمل

(۱)

تخلیق کا جو عمل اساطیر کے تار و پود میں کار فرما ہے وہی تاریخ کی تشکیل کرتا ہوا بھی جاری ہے
قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ اگر تاریخ ایک مقررہ اور بندھے ہوئے قانونِ عمل کے تابع ہے تو کیا یہ
تاریخی جبریت کی صورت نہیں ہے؟ — جبر اور قدر کا یہ مسئلہ بہت پرانا ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ
جب سے انسان نے سوچنا شروع کیا ہے وہ اس بات کو حل کرنے کی کوشش میں ہے کہ ہر لمحہ
زمان و مکان میں جو تغیر ظہور پذیر ہوتا ہے کیا اس کی ڈور کسی دستِ غیب سے بندھی ہے یعنی کیا یہ
مقدر ہو چکا ہے یا قدر و اختیار اس کی جہت کو تبدیل کرنے کا مجاز بھی ہے؟ اس ضمن میں آئن سٹائن[4]
کا خیال — میں خواہش کرتا ہوں کہ اپنا پائپ روشن کروں اور میں ایسا کر لیتا ہوں مگر میری اس خواہش
کے پیچھے کون سی قوت کارفرما ہے؟ اس حقیقت کی طرف ایک واضح اشارہ ہے کہ کائنات میں انسان

4 Einstein

تنہا مجبور ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر وہ مجبور ہے تو اس کی کہانی رچنے تاریخ کا کام ہوتا ہے، بھی مجبوری ہی
کی ایک داستان ہوگی مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہے کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو انسانی تاریخ ایک دائرے
میں گھومتی چلی جاتی نیز اس کی گہری لکیروں سے کبھی باہر نہ آ سکتی۔ اور اس لئے وہ تغیر، اختراع اور
ارتقاء ناپید ہو جاتا جو تاریخ کا ایک امتیازی وصف ہے اور جس کے تحت ہر نیا دن گزرے ہوئے
تمام ایام سے مختلف اور ہر نیا واقعہ سابقہ تمام واقعات سے الگ ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایرک کاہلر[5]
کا یہ خیال بہت وزنی ہے کہ:

> جبر، تقدیر کا دوسرا نام نہیں ہے — ہم ایک خاص نظام کی زد پڑنے والے محض چند
> کھلونے نہیں ہیں بلکہ خود اس نظام کا ایک حصہ ہیں اور ہم جب اپنی صلاحیتوں کو برتنے
> کا سوچتے ہیں تو اس نظام ہی کے طریقِ کار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ پھر مقدر اس بات سے کٹتا ہے
> کہ ہم کہاں تک حقیقت کو تبدیل کرنے پر قادر ہیں۔

— چنانچہ یہ کہنا غلط نہیں کہ جب تہذیب کسی وجہ سے رک کر دائرے میں گھومنے لگتی
ہے تو تاریخ کے عمل سے منقطع ہو کر ماضی کی تاریخ کا حصہ ہو جاتی ہے لیکن جب وہ دائرے سے
باہر آ کر ایک نیا مدار پیدا کر لیتی ہے تو ایک ایسے منفرد تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرنے لگتی ہے جو اپنے
حرکی عناصر سے تاریخ کو جنبش میں لانے کا باعث ثابت ہوتا ہے۔ حیاتیات نے اسے
تقلیب کا نام دیا ہے۔

5 Eric Kahler—The Meaning of History p 209

۳

قدیم قبائلی سوسائٹی میں تاریخ سازی کا کوئی میلان تلاش کرنا عبث ہے۔ وجہ یہ کہ ایسی سوسائٹی دائرے میں گھومتی ہے اور ہر قدم پر واقعہ کی نفی کرتی ہے۔ جب واقعہ یادوں کی یادوں میں باقی نہ رہے تو تاریخ کیسے وجود میں آسکتی ہے؟ وہ تہذیب جو تغیر سے ناآشنا ہو تاریخ سے بھی ناآشنا رہتی ہے۔ محض واقعات کا ڈھیر تاریخ نہیں ہے کیوں کہ نہ صرف ان واقعات کا آپس میں منسلک اور مربوط ہونا ضروری ہے بلکہ ان کے پیچھے ایک ایسے ناظر کا ہونا بھی لازمی ہے جس کی نسبت سے ان واقعات کی پہچان ہو سکے۔ دوسرے لفظوں میں جب واقعات ایک دوسرے سے منسلک نظر آنے لگیں یعنی سبب اور نتیجہ کے اصول کے تابع ہو جائیں، نیز وہ کسی خاص نقطۂ ذہن یا شخصیت کی نسبت سے ابھر رہے ہوں تو وقت کی رفتار کا احساس ہونے لگتا ہے جو تاریخ کا ایک بنیادی وصف ہے۔ گویا وقت کی گزران کا احساس تاریخی شعور کی اہم ترین شرط ہے۔ قدیم سوسائٹی میں تغیر کا یہ احساس موجود نہیں تھا، چنانچہ اس عہد میں تاریخ کا کوئی شعور پیدا نہ ہو سکا۔ اسی طرح وہ تہذیبیں جن میں ہر فرد کی بہ نسبت سوسائٹی کا تسلط زیادہ تھا، ان میں بھی تاریخ کا شعور ایک خاص انداز نظر ہی کے تابع رہا۔ مثلاً قدیم ہندوستانی سماج فرد کے مقابلے میں کہیں زیادہ لازمی تھا اور اپنے مخصوص دائرے میں گھومتے چلے جانے پر نسبتاً زیادہ مائل؛ چنانچہ بقول اشپنگلر ہندوستانی

۳ Oswald Spengler The Decline of the West p 12

ذہن نے تاریخی واقعات کو ازلی ابدی گردش کی ایک کڑی سمجھا۔ دوسری طرف مصر میں جہاں فرد کی انفرادیت زیادہ شدید تھی تاریخ کو یاد رکھنے کا میلان ترقی پذیر ہوا۔ ایرانی تہذیب بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب ہی کے مماثل تھی کہ وہاں بھی زندگی کے تغیر و تبدل کو غیر حقیقی اور اس کے پس منظر میں ایک مطلق کو قائم و دائم متصور کرنے کا رجحان عام ہوا۔ چنانچہ ہندوستانی مفکرین نے وقت کی گزران اور اشیا کی ہیئت میں تبدیلی کے عمل کو یا تو فریب قرار دے ڈالا اور برہمن یعنی اصل حقیقت کو تغیر و تبدل سے ماورا قرار دیا۔ نیز وقت کو ادوار اور یگوں میں تقسیم کر کے اسے ایک دائرے کی صورت عطا کر دی تو یونانی مفکرین نے تغیر کے احساس کو ایک مسئلہ بنا کر پیش کیا۔ جب انہوں نے اس کائنات کی تغیر پذیر تماشا کا نظارہ کیا تو سوچا کہ ان کے نزدیک حقیقت اول وقت اور جگہ کی تبدیلیوں سے ماورا تھی یعنی عام زندگی کے تغیر کے مقابلے میں ابدیت کی حامل تھی۔ کائنات کی یہ ثنویت یونانیوں کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت اختیار کر گئی۔ چنانچہ انہوں نے تخیل اور غور و فکر میں ریاضیاتی سطح پر ایک ربط پیدا کر لیا — یوں کہ دیوتا محض اولمپس کی بلندی پر ہی نہ رہے بلکہ وہاں سے اتر کر انسانوں کے معاملات میں بھی شرکت کرنے لگے۔ فلسفے کی سطح پر یونانی ذہن نے ان دونوں کیفیتوں میں یوں سمجھوتہ کرایا کہ تغیر میں ثبات کی ایک صورت تلاش کر لی اور یہ کہ واقعات سدا ایک دائرے کی صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں یعنی واقعات کی تکرار ازلی و ابدی ہے۔ اس ضمن میں ہیراقلیطس[۵] کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے جس نے یہ بات کہی کہ تم ایک ہی دریا میں دوبارہ اپنا پاؤں نہیں رکھ سکتے کیوں کہ اس دوران میں وہ پانی بہہ چکا ہے جس میں تم نے اپنا پہلا پاؤں ڈالا تھا۔ یہ بھی کہا کہ کائنات تغیر اور تصادم کے تحت سدا بھڑکتی اور پھر یک جا ہو جاتی ہے، اسے آگے کو دھکیلتی اور پھر پیچھے کو ہٹاتی ہے۔ ہیراقلیطس کے مطابق تبدیلی اور تحرک کو اجاگر کرنے ہی میں ثبات حاصل ہے۔ شے ایک ہی آتشیں وجود سے برآمد ہوتی، اس کی طرف لوٹتی اور پھر دوبارہ اس سے برآمد ہو جاتی ہے۔ گویا جدلیات کا وہ نظریہ جو بیسویں

۵ Heraclitus

ہیں۔ استقبالی مادی کے اجتماع کا نام ہے اور ان میں سے ہر ایک قائم بالذات حیثیت رکھتا ہے[1]
چنانچہ ادوار یوں مقرر ہوسکتے ہیں کہ پہلا آسمانی باپ کا دور جو ابتداء آفرینش سے ظہورِ عیسیٰ تک
ہے، دوسرا بیٹے کا دور جو حضرت عیسیٰ کے زمانے سے بارہویں صدی تک پھیلا ہوا ہے اور تیسرا
دور جو بہت جلد شروع ہوگا اور پھر ابد تک قائم رہے گا۔ ان مفکرین نے اس تیسرے دور کو روح القدس
کا دور قرار دیا۔ یوں "نجات" حاصل کرنے کے سلسلے میں تاریخی عمل کی نشاندہی کرکے اسے دائرے
سے باہر نکالنے کا ایک اہم فریضہ ادا کیا۔

فلسفۂ تاریخ کے باب میں آگسٹائن، ماوردی، اختیاری اور جوآکیم کے نظریات کی اہمیت تسلیم کر
فلسفۂ تاریخ کو وجود میں لانے کا سہرا ان مفکرین کے بجائے مشرقی دنیا کے مسلمان مفکر ابن خلدون
کے سر ہے جس نے چودھویں صدی عیسوی میں تاریخ اور عمرانیات کے بارے میں اپنے اجتہادی نتائج
کا اظہار "مقدمہ" میں کیا ہے۔ ابن خلدون رقمطراز ہے:

"اللہ تعالیٰ نے فرمایا: حتّٰی اِذا بَلَغَ اَشُدَّهُ وَبَلَغَ اَرْبَعِیْنَ سَنَة۔ اس حقیقت کے
پیش نظر ہم نے کہا کہ ایک پشت یا ایک قرن چالیس سال کے مساوی ہے اور اسی امر
کو سامنے رکھ کر بنی اسرائیل کو چالیس سال تک میدان تیہ میں بھٹکتے رہنے کا حکم ہوا
تاکہ یہ مقصد حاصل ہو جائے کہ ایک پشت و قرن فنا ہو جائے، چالیس برس بعد [illegible] ہو چکا ہے کہ
سلطنت کی زندگی زیادہ تر تین قرنوں سے متجاوز نہیں ہوتی۔ اس لئے کہ پہلی پشت میں لوگ
بدوی عادات، وحشت و جفاکشی پر باقی رہتے ہیں۔ زندگی کی تنگی اور سختی کو جھیلتے ہیں اور شجاعت
میں دو چند ہوتے ہیں۔ مجد و بزرگی میں سب آپس میں شریک ہوتے ہیں۔ اس بنا
پر عصبیت ان میں جوں کی توں باقی رہتی ہے — بخلاف اس کے دوسری پشت کے لوگ سلطنت
حاصل ہونے کے باعث وہ بدویت سے نکل کر شہریت میں آجاتے ہیں اور جفاکشی کو چھوڑ کر آرام طلبی

اور آسائش اختیار کرتے ہیں۔ مجد و شرف سب سے ہٹ کر ایک شخص واحد میں سمٹ جاتا
ہے اور باقی افراد مجد و عہد کے دعوے کو ترک کر بیٹھتے ہیں۔ پیش قدمی کی عادت سے محروم ہو کر اپنی
ذلت کے خوگر ہو جاتے ہیں۔ یہاں عصبیت کا بیشتر کچھ جوش ٹوٹ جاتا ہے — تیسری
قرن میں تو لوگ بدوی جفاکشی کو بالکل ہی بھول جاتے ہیں اور حکومت کے قہر و غضب میں
دب کر عزت و عصبیت کی قوت سے نابلد ہو جاتے ہیں اور ناز و نعمت اور عیش و عشرت
میں پڑ کر امیرانہ ٹھاٹھ کو معراجِ ترقی پر پہنچا دیتے ہیں۔ عورتوں اور بچوں کی طرح مدافعت کے وقت
سلطنت کے دستِ نگر ہوتے ہیں — اس طرح گویا تین ہی قرنوں میں سلطنت اپنے
زور شور کو چھوڑ کر کمزور و ضعیف ہو جاتی ہے — یہی سلطنت کی عمر انسان کی طرح بڑھتی ہے
پچاس برس تک پہنچتی ہے پھر روبہ انحطاط ہوتی ہے۔[1]

گویا مقدمہ میں ابن خلدون نے آج سے تقریباً چھ سو برس قبل ایسے خیالات کا اظہار کیا جو بہت
عرصہ بعد یعنی بیسویں صدی کی ابتدا میں سپنگلر اور ٹائن بی سے منسوب ہوئے۔ مثلاً اس نے تہذیب
کے بارے میں بدویت سے تعیش پسندی تک کے مراحل کی نشاندہی کی جو ٹائن بی کے ہاں تہذیبی عروج و
زوال کی داستان بن کر نمودار ہوئی۔ اسی طرح وہ سلطنت کی عمر کو آدمی کی عمر سے تشبیہ دے کر سپنگلر کا پیش رو
ثابت ہوا۔ لیکن حیرت ہے کہ فلسفۂ تاریخ کے سلسلے میں ٹائن بی اور سپنگلر کا ذکر تو عام ہے لیکن اس ضمن
میں ابن خلدون کی فکر کو عام طور سے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

۱۔ مقدمہ ابن خلدون [illegible] مترجم مولانا سعد حسن خان یوسفی

۲

مغرب میں بارھویں صدی سے لے کر جدید دور تک تاریخ کا شعور جن مدارج سے گزرا انہیں زیر بحث لانے سے بات غیر ضروری طوالت اختیار کرے گی لہٰذا میں اس سے صرف نظر کرتے ہوئے اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے ذکر سے اپنی بات کا آغاز کرتا ہوں۔ اٹھارہویں صدی میں کانٹ نے تو زمین ہموار کی تھی لیکن تاریخی شعور کو بیدار کرنے میں شیلنگ[1] فختے[2] اور ہیگل[3] کے خیالات نے نمایاں کارنامہ سرانجام دیا۔ ان میں سے شیلنگ نے کہا کہ ارتقا، اشیاء کے تضاد، تصادم اور پھر ربط باہم سے عبارت ہے اور فختے نے زیادہ واضح الفاظ میں اس بات کا اظہار کیا کہ عمل، رد عمل اور انضمام[4] حقیقت کے ارتقا کی واحد صورت ہے۔ ہیگل نے شیلنگ اور فختے کے خیالات کو آگے بڑھا کر ایک ایسے عظیم فکری نظریے کو جنم دیا جس کی صدائے بازگشت آج بھی سنائی دے رہی ہے۔ ہیگل نے حقیقت کے ادراک کے سلسلے میں رشتہ[5] کی اہمیت

[1] Shelling

[2] Fichte

[3] Hegel

[4] Thesis Antithesis and Synthesis

[5] Relation

دیتے ہوئے اس بات کا اظہار کیا کہ ہر خیال رشتوں کے اجتماع سے مرتب ہوتا ہے۔ ہم کسی شے کے بارے میں اس وقت تک سوچ ہی نہیں سکتے جب تک اسے کسی اور شے سے منسلک نہ کریں تاکہ دوسری شے سے اس کی مماثلت یا تضاد واضح ہو سکے۔ ہیگل کے مطابق تمام رشتوں میں تضاد اور تقابل کا رشتہ نسبتاً زیادہ عالمگیر ہے۔ ہر خیال یا شے اپنے مد مقابل کی طرف بڑھتی ہے اور پھر اس سے متصادم ہو کر ایک پیچیدہ تر اور ارفع تر حقیقت میں متبدل ہو جاتی ہے۔ ول ڈیورانٹ[1] نے لکھا ہے کہ اس جدلیاتی نظریے کی ابتدا ایمپیڈوکلیز[2] سے ہوئی تھی اور ارسطو کے نظریات میں بھی اس کا پرتو ملتا ہے لیکن اس سلسلے میں ہیراکلیٹس[3] کا نام بھی کچھ کم اہم نہیں۔ علاوہ ازیں اس خیال کو چینی فلسفے کے ین اور یانگ کے تصور میں اور زرتشتی فلسفے کے اہرمن اور یزداں کی ثنویت میں تلاش کرنے کی کوشش بھی ہونی چاہیے۔ تاہم اس نظریے کو جس وضاحت سے ہیگل نے پیش کیا اس کی مثال تاریخ فلسفہ میں مشکل ہی سے ملے گی۔

ہیگل کا نظریہ عام زندگی کے ایک معمولی سے مشاہدہ سے اخذ ہوا ہے اور غالباً اس کا کوئی گہرا دیومالائی پس منظر بھی ہے مثلاً یہ خیال کہ پہلے آدم اکیلا تھا، پھر اس کی پسلی سے حوا برآمد ہوئی۔ پھر آدم اور حوا نے ممنوعہ پھل (جنسی فعل) کو چکھا اور اپنی اولاد میں یکجا ہو گئے — ہیگل کے نظریۂ عمل، رد عمل اور انضمام کا ایک واضح ماخذ نظر آتا ہے۔ نقص اس میں یہ ہے کہ ارتقا کا یہ نظریہ تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ تکوین کے عمل کو پیش کرتا ہے۔ ارتقا محض ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک بیج سے دوسرے بیج تک سفر کرنے کا نام نہیں جیسا کہ ہیگل کے فلسفے سے مترشح ہے نیز عمل اور رد عمل کی آویزش سے ارتقا محض بے نتیجہ کی وہ فضا جنم لیتی ہے جو تخلیقی عمل کے لئے ایک لانچنگ پیڈ[4]

[1] Wil Durant — The Story of Philosophy p 260

[2] Empedocles

[3] Heraclitus

[4] Launching Pad

پر آ رہی۔ برگساں[۱] نے اس گرتی ہوئی عمارت کو سہارا دینے کی بہت کوشش کی لیکن کہاں؟ وجہ یہ کہ اسی دوران میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی اور شقاوت اور بربریت کی ایک ایسی مثال سامنے آئی کہ انسان کی رہی سہی عظمت کا تصور بھی ریزہ ریزہ ہو گیا۔ اور انسان اور حیوان میں حد فاصل قائم کرنا مشکل نظر آنے لگا۔ کچھ عجب نہیں کہ ان حالات میں بیسویں صدی کے جو تین اہم فلسفہ ہائے تاریخ سامنے آئے یعنی سپنگلر[۲]، ٹائن بی[۳] اور سوروکن[۴] کے فلسفے، وہ اپنے جملہ اختلافات کے باوجود مغربی تہذیب کے زوال کے سوال پر متفق نظر آتے ہیں۔

ان میں سے سپنگلر کی کتاب کا نام ہی "زوال مغرب"[۵] ہے۔ جس طرح ہیگل کا فلسفہ مرد اور عورت کی جنسی زندگی کی ایک تمثیل ہے بالکل اسی طرح سپنگلر کے نزدیک یہ انسان کی پیدائش، بچپن، جوانی، بڑھاپے اور موت کی کہانی مضمر ہے۔ دوسرے لفظوں میں سپنگلر نے ہر تہذیب کو دوسری تہذیبوں سے قطعاً الگ اور آزاد قرار دے کر اور اسے ایک جاندار کے طور پر متصور کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا کہ جس طرح ایک جاندار مختلف مدارج سے گزر کر بالآخر موت کی آغوش میں پہنچ جاتا ہے بالکل اسی طرح ہر تہذیب پیدا ہوتی ہے، بچپن، جوانی اور پیری کے مراحل سے گزرتی ہے اور پھر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مر جاتی ہے۔ دراصل سپنگلر کے سامنے مغربی تہذیب کا وہ پیکر تھا جو اپنی تمام تر کامرانی اور فتح مندیوں کے باوجود اب دم توڑ رہا تھا اور سپنگلر کا یہ خیال تھا کہ اسے دنیا کی کوئی طاقت اب بحال نہیں کر سکتی۔ اس کے دل پر یہ خیال اس قدر قوی ہوا کہ اس نے جملہ انسانی تہذیبوں کو اسی زاویے سے جانچنے کی کوشش کی۔

سپنگلر کے فلسفۂ تاریخ کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس میں تخلیقی عمل کی نفی کر دی گئی ہے

۱ Bergson

۲ Spengler

۳

۴ Sorokin

۵ The Decline of the West

یوں لگتا ہے جیسے سپنگلر نے فلسفۂ تاریخ پر حیاتیاتی جبریت[۱] کے نظریے کا اطلاق کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ تہذیب کا عروج و زوال پہلے ہی سے مقدر ہو چکا ہے اور کوئی انسانی کوشش تہذیب کو تقدیر کے لکھے سے نجات نہیں دلا سکتی۔ گویا یہ فلسفہ بھی ڈارون کے عمل ہی کے تابع تھا۔ مگر میں اسے زیادہ سے زیادہ "نصف دائرہ" کہوں گا۔ وجہ یہ کہ دائرے کی تکمیل کے لئے یہ تصور کرنا ضروری ہوگا کہ ہر تہذیب کی راکھ سے پھر ویسی ہی تہذیب پیدا ہوگی جو ایک جاندار کی طرح دوبارہ اسی ڈھب سے زندگی گزارے گی مگر سپنگلر نے تو اس کی موت پر یہ کتبہ آویزاں کر کے بات ہی ختم کر دی کہ اب یہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے مر گئی ہے اور یوں دائرے سے اس کی مماثلت کو تقویت حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ سپنگلر کا یہ نظریہ دائرہ اور خط مستقیم کے انضمام کی ایک صورت ضرور تھی کم از کم اس حد تک کہ اس کے مطابق ہر تہذیب ایک مخصوص نظام کے تابع ہے اور اس کی ایک باقاعدہ ابتدا اور انتہا بھی ہے۔

ہر چند ٹائن بی، سپنگلر کے نظریات سے ایک بڑی حد تک متاثر ہوا تاہم اس نے سپنگلر کے بعض نتائج سے پوری شدت کے ساتھ اختلاف بھی کیا۔ مثلاً اس کے لئے سپنگلر کا یہ نظریہ قابل قبول نہیں تھا کہ ہر تہذیب کسی جاندار کی طرح ایک ہی بنے بنائے سانچے میں ڈھل کر ایک مقررہ عمل سے گزرتی ہے یعنی اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہوتی اور پھر یقینی طور پر فنا ہو جاتی ہے۔ ٹائن بی کا نظریہ یہ ہے کہ ہر چند ایسا ہوتا آیا ہے لیکن اگر انسان چاہے تو اپنی مساعی کو بروئے کار لا کر تہذیب کو اس زوال اور موت سے بچا بھی سکتا ہے۔ ٹائن بی کی یہ مساعی خالص مذہبی اور روحانی نوعیت کی ہیں اور انہیں عیسائیت سے منسلک کر کے ٹائن بی نے انہیں ایک خاص رنگ بھی تفویض کیا ہے مگر صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس ضمن میں اس کے خیالات آگسٹائن سے متاثر ہیں۔ چنانچہ اس نے اپنی کتاب کے اس ایڈیشن میں جو ۱۹۳۴ء میں شائع ہوا، آگسٹائن

۱ Biological Determinism

۲ Pieter Geyl — Debates with Historians — p 118

کا ذکر حقارت اور عقیدت سے کیا ہے۔ (غالباً اس کی ایک نفسیاتی وجہ بھی تھی۔ وہ یوں کہ جس طرح
آگستائن کا روم الارک کی یلغار کا نشانہ بنا تھا بالکل اسی طرح ٹائن بی کا انگلستان ہٹلر کے تشدد کی زد
میں آیا۔ چنانچہ ان دونوں کے ردعمل میں مماثلت کا ظہور سمجھ میں آتا ہے)۔ ٹائن بی تقدیر سے
متفکر اور مذہبیت اور علامت کا دلدادہ ہے۔ اس کے نزدیک روح و چند خلاق شخصیتیں، ایک
چھوٹا گروہ — یہی تخلیقی قوت کا سرچشمہ ہیں۔ ٹائن بی کے نظریے کا لب لباب یہ ہے کہ تہذیب
اس وقت رفعت آشنا ہوتی ہے جب روح — دنیا، جسم اور ابلیس سے نجات پاکر ایک روحانی
بادشاہت[1] میں تبدیل ہو جائے۔ اسی نظریے کے تحت اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ گو یہ
مغرب زوال آمادہ ہے لیکن اگر مغرب کا آدمی عیسائیت کی روح سے ہم آہنگ ہو جائے تو وہ
اس زوال کو بآسانی روک سکتا ہے۔ اس ہم آہنگی کے حصول کے لئے ٹائن بی تشدد کی تبلیغ نہیں کرتا
بلکہ مسیح کی طرح دکھوں کو برداشت کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ چنانچہ جہاں اس نے یہ تسلیم کیا ہے کہ
تہذیب ہمیشہ خود کو دہراتی ہے، وہاں اس نے اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ مذہب ایک ایسے
رتھ کی طرح ہے جو سدا خط مستقیم پر سفر کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر انسان محض تہذیب کے رحم و کرم پر ہے
تو دائرے کے زندان سے اس کا باہر آنا ممکن نہیں لیکن اگر اس نے مذہب (جس سے اس کی مراد
عیسائیت ہے) کی روح سے آشنائی حاصل کرلی تو اس کی انفرادیت محفوظ ہو جائے گی اور وہ ایک
مسافر ہستی کی طرح اپنا راستہ خود پا سکے گا۔ ایرک کاہلر[2] کا یہ خیال غلط نہیں کہ ٹائن بی کا یہ نظریہ زیادہ
سے زیادہ ایک عقیدے کا اظہار ہے۔ مگر ٹائن بی نے تہذیبوں کے عروج و زوال کے بارے میں
جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ یقیناً قابل قدر ہیں۔

---

1. Kingdom of Heaven
2. Eric Kahler—The Meaning of History p 214

ٹائن بی نے ریاست کے بجائے تہذیب کو تاریخ کی اکائی قرار دیتے ہوئے اکیس تہذیبوں
کا ذکر کیا ہے، ان کے ربط باہم کی نشاندہی کی ہے اور اس بات کا اعلان کیا ہے کہ کلاسیکی مسیحی تہذیب
کے سوا جو مغربی تہذیب کا دوسرا نام ہے، باقی سب تہذیبیں فنا ہو چکی ہیں۔ تہذیب کی ابتدا
کے بارے میں اس کا موقف ہے کہ وہ Challenge اور Response کے نتیجے میں وجود
میں آتی ہے یعنی جب کوئی انسانی گروہ زمینی یا آسمانی بلاؤں مثلاً خارجی حملہ آوروں، سیلاب یا زلزلہ
کی زد میں آتا ہے اور ان کا مقابلہ کرنے کے لئے سینہ سپر ہو جاتا ہے تو تہذیب کے نقوش ابھرنے
لگتے ہیں۔ اس کے بعد اس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کا ذکر کیا ہے اور کہا ہے کہ تہذیب پہلے
خارج کو اپنے تصرف میں لاتی ہے اور پھر باطن کو تسخیر کرنے لگتی ہے۔ ایک پھلتی پھولتی ہوئی تہذیب
کا یہ اقدام تخلیقی عمل کے اس مرحلے کے مماثل ہے جب "ایک" "انیک" میں داخل ہو کر متنوع
اور پہلودار ہو جاتا ہے۔ یوں بھی جیسا کہ ہربرٹ اسپنسر نے کہا ہے — آسان سے مشکل کی طرف سفر
ارتقا کی طرف ایک قدم ہے جب کہ مشکل سے آسان کی طرف مراجعت ——
—— تحرک کے خاتمے پر منتج ہوتی ہے۔ عجیب بات ہے کہ جسے مغرب نے تنزل قرار
دیا، مشرق نے اسے روح کی پاکیزگی کا ارتقائی مظہر قرار دیا۔ (حقیقتاً یہ کہ مغرب میں بحیثیت مجموعی
فرد کی انفرادیت واضح ہوئی اور فرد نے سوسائٹی کی زنجیروں کو توڑ کر آگے بڑھنے اور مشکلات
سے نبرد آزما ہونے کا خواب دیکھا جب کہ مشرق نے مشکلات سے کنارہ کش ہو کر معاشرے کے
"کُل" میں ضم ہونے ہی کو نروان کی صورت قرار دیا)۔ مگر ٹائن بی کا تھا جس نے تہذیب کے پھیلاؤ
میں باطن کی تسخیر کا پہلو شامل کر کے خط مستقیم پر چلنے کے عمل کو سراہا۔ اپنی کتاب "مطالعۂ تاریخ" میں
اس نے تہذیب کے پھلنے پھولنے کے ذکر کے بعد اس کی شکست و ریخت کا ذکر کیا ہے۔ مگر اس
سلسلے میں اس نے شکست و ریخت کو تہذیب کا ایک "فطری مرحلہ" قرار نہیں دیا بلکہ کہا ہے کہ
یہ انسان کی اپنی کوتاہیوں کے باعث وجود میں آتا ہے۔ اس نکتے پر بھی ٹائن بی کا موقف سپنگلر سے
مختلف ہے۔

شکست و ریخت کے بعد زوال شروع ہوتا ہے۔ خیال و زوال کا عامل ایک مختصر سا گروہ تھا۔ حکومت اپنے ہاتھوں میں تھام لیتا ہے اور تہذیب پر جمود سا طاری ہونے لگتا تھا۔ اس جمود کو توڑنے کی متعدد کوششیں ہوتی ہیں لیکن کوئی کوشش بھی کامیاب نہیں ہوتی۔ تب ایسے افراد پیدا ہو جاتے ہیں جو چند ہی کر تہذیب کو بچانے کی سعی کرتے ہیں۔ ٹائن بی نے اس سلسلے میں چار ایسے طریقوں کا ذکر کیا ہے جن میں سے کوئی ایک آزمایا جاتا ہے۔ پہلا طریق قوت یا تلوار سے تہذیب کو بچانے کا عمل ہے۔ دوسرا ماضی یا مستقبل کی طرف عوام کو توجہ کرنے کا عمل (یعنی یا تو عوام کو پدرم سلطان بود کی ایفون چولی جاتی ہے اور انہیں ہٹلر کی طرح Third Reich کا خواب دکھایا جاتا ہے) تیسرا حکمران پارٹی کی حدود شناسائی اور چوتھا مذہب کی طرف۔ جہاں بقول ٹائن بی بہر حال تہذیب کے بچنے میں قیامت کا قائل ضرور ہے۔

پیٹر گیل[۱] نے ٹائن بی اور سپنگلر کے موقف میں فرق قائم کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ٹائن بی اگرچہ تہذیب اور روایت کی پیداوار ہونے کے باعث سپنگلر سے مختلف ہے جو گویا جرمن ذہن میں جنم ہوتے ہوئے تند و تیز لاوے کے اخراج کے لئے ایک دہانہ ثابت ہوا۔ سپنگلر شکست اور قوت کا دلدادہ بنتا ہے جبکہ ٹائن بی ملامت اور محبت کا علمبردار ہے۔ سپنگلر لادین ہے جبکہ ٹائن بی عیسائی ہے مگر ان دونوں کے اس موقف میں بہر حال شریک ہے کہ انسانی تاریخ کا ایک بڑا حصہ کسی تہذیب کی مختصر سی زندگی میں خود کو دہرا دیتا ہے اور تاریخ کے قانون کے تابع ہے۔ علاوہ ازیں یہ دونوں تہذیب کے روز حشر کے بھی قائل ہیں ۔۔۔ اس فرق کے ساتھ کہ سپنگلر تو اس قیامت کا سامنا کرنے کا قائل ہے جبکہ ٹائن بی اس سے بذریعہ عیسائیت نجات حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

---

۱. Pieter Geyl – Debates with Historians p 172

سپنگلر سے ٹائن بی ہی نہیں سوروکن[۱] بھی متاثر ہوا ہے۔ سوروکن نے تہذیبوں کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے ۔۔ ایک وہ جو حقیقت اولیٰ کو غیر مادی تصور کرتی ہے اور جس کے بلند عزائم بنیادی طور پر روحانی ہوتے ہیں۔ دوسری جو اسے تغیر آشنا اور ارتقا پذیر قرار دیتی ہے اور جس کے عزائم مادی ہوتے ہیں۔ ان میں سے اول الذکر Being کی علمبردار ہے اور موخر الذکر Becoming کی۔ سوروکن کا موقف یہ ہے کہ یہ دونوں بچپن اور جوانی سے بڑھاپے تک کے مختلف مراحل بڑی باقاعدگی سے طے کرتی ہیں۔

مگر سوروکن کے نزدیک تہذیبوں کی یہ بنیادی تقسیم محض اصولی حیثیت رکھتی ہے۔ ورنہ تاریخ میں مختلف ثقافتوں کے امتزاج سے تہذیبوں کے ہزارہا پیکر پیدا ہو گئے ہیں۔ سوروکن تہذیب کے محض ایک دائرے سے گزرنے کا بھی قائل نہیں اور اس کا یہ خیال ہے کہ ایسی بہت سی تہذیبیں ہیں جو اپنی طویل عمر میں ایک سے زیادہ دائروں سے گزر چکی ہیں مثلاً مصری تہذیب نے کم از کم چار مرتبہ دیکھے اور چین اور ہندوستان کی تہذیبوں نے کم از کم دو دو بار وغیرہ۔ تاہم سپنگلر کی طرح سوروکن بھی اس بات کا مؤید ضرور ہے کہ تاریخ دائرے میں گھومتی ہے۔ مزید برآں سپنگلر اور ٹائن بی کی طرح سوروکن نے بھی اس بات کا اظہار کیا ہے کہ مغربی تہذیب دم توڑ رہی ہے۔ چنانچہ اسی لئے ان تینوں تاریخ دانوں کو فلاسفۂ حشر[۲] کا لقب ملا ہے۔

---

۱. Sorokin

۲. Philosofers of Doom

۴

ہر چند فلسفۂ تاریخ کے میدان میں بیسویں صدی نے سپنگلر، ٹائن بی اور سوروکن کے علاوہ
بھی بہت سے مفکرین پیدا کیے جیسے پیٹر، چارلس لالو، کروبر، میکس ویبر اور رکرٹ وغیرہ اور ان میں
سے ہر ایک نے تاریخ کے بارے میں اپنا اپنا نقطۂ نظر بھی ترتیب دیا۔ تاہم ہم یہاں اس سلسلے
میں صرف دو اور مفکرین کا ذکر کریں گے۔ ان میں سے ایک کا نام ہنٹنگٹن ہے اور دوسرے کا ایم ایم شریف۔
ہنٹنگٹن نے تہذیب کے ارتقا کو ایک تمثیل کی مدد سے بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ تہذیب ایک
کشتی کی طرح آگے بڑھ رہی ہے، اور کہیں سمندر میں طوفان آیا ہے جس کے نتیجے میں اس
سمندر پر اتنی بڑی بڑی موجیں نمودار ہو گئی ہیں کہ اصل موج ہی نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔ یہ طوفان
قوموں کے عروج و زوال کے مسائل ہیں۔ ہوا کے باعث موج کی سطح پر کچھ چھوٹی چھوٹی تیز تیز

Peter — Charles Lalo — Kroeber

Max Weber — Rickert

Huntington — Mainsprings of Civilization p 25—27

لہریں بھی پیدا ہو گئی ہیں یوں کہ دیکھنے والوں کی نظروں سے بڑی بڑی موجیں بھی اوجھل ہو گئی ہیں۔ یہ
چھوٹی لہریں تاریخی واقعات، جنگیں، بڑی شخصیتوں کے کارنامے، خانہ جنگیاں اور معاشی بحرانوں کی صورت
میں نمودار ہو رہی ہیں۔ پھر ان چھوٹی لہروں پر نقطے جتنے حباب پیدا ہو گئے ہیں جو چھوٹے چھوٹے
واقعات کی نشاندہی کرتے ہیں مثلاً کانگریس کا کوئی ساختہ، کوئی اقتصادی سمجھوتہ، ایک نئی مشین یا
کوئی نئی ایجاد، کتاب وغیرہ مگر ان تمام حبابوں، لہروں اور موجوں کے نیچے ایک وسیع موج ایک مقررہ رفتار
سے ایک خاص سمت میں رواں دواں ہے۔ کوئی بھی تہذیب اپنے جغرافیائی ماحول سے بہت زیادہ
دور تک نہیں جا سکتی مگر جو تہذیب اپنے تخلیقی وسیلے کی مدد سے فطرت کی پیدا کردہ
رکاوٹوں کو عبور کر جاتی ہے وہ اسی نسبت سے اپنی رفتار کو تیز تر کرنے میں کامیاب بھی ہوتی ہے
دوسرے لفظوں میں ہنٹنگٹن کے نزدیک تاریخ کا بہاؤ بیک وقت جغرافیہ کے تابع ہے۔

دوسرا مفکر ایم ایم شریف ہے۔ شریف تاریخ کے جدلیاتی تصور کا قائل ہے مگر وہ اس بات
پر ہیگل اور مارکس دونوں سے اختلاف کرتا ہے کہ عمل اور ردِ عمل سدا ایک دوسرے سے برسرِ پیکار
رہتے ہیں۔ شریف کا قول ہے کہ عمل اور ردِ عمل، بہر دو ضدیت کا مظاہرہ کرتے ہیں مگر ایک دوسرے
کے خلاف نہیں بلکہ ایک دوسرے کو چاہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہیگل نے قوموں کے تصادم
میں اور مارکس نے جماعتوں کے تصادم میں تاریخ کے سفر کا تسلسل پایا جب کہ شریف نے تصادم کے
بجائے محبت اور مفاہمت کو اہمیت دی۔ شریف کے الفاظ میں:

> "عمل اپنے اندر سے ردِ عمل کو کروٹ دیتا ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے میں پیوست
> ہو کر ایک تیسری حقیقت بن جاتے ہیں جو دوبارہ عمل بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ یوں دائرہ در
> دائرہ ۔۔۔ حقیقت اور اس کے آئیڈیل کی جدلیات تصادم سے نہیں بلکہ مفاہمت سے
> عبارت ہے۔ یعنی انسانی معاشرہ قوموں یا جماعتوں کے تصادم کی داستان نہیں بلکہ یہ

Thesis — Anti-Thesis

رکاوٹوں کے خلاف ٹوٹ پڑنا ہے جو منزل کے راستے میں ابھرتی ہیں۔ یہ ساری جنگ
آئیڈیل کے حصول کی جنگ ہے۔

بے شک شریعتی کا یہ نظریہ ہیگل کے فلسفے کی بنیادوں پر قائم ہے تاہم شریعتی نے دو ایسے خاص نکتے بھی پیش کئے ہیں جو قابل غور ہیں۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ حقیقت اور آئیڈیل ایک دوسرے سے متصادم نہیں بلکہ ایک دوسرے کی طرف مائل ہیں۔ مگر جب جدید نفسیات کے اس موقف کو مدنظر رکھ کر سوچا جائے کہ محبت اور نفرت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں تو پھر ہیگل اور مارکس کے نظریۂ تصادم اور شریعتی کے نظریۂ مفاہمت میں کوئی بڑا فرق باقی نہیں رہے گا۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ہے کہ بیسویں صدی میں فلسفۂ تاریخ کے جو دو اہم نظریے پیش ہوئے یعنی سپنگلر اور ٹائن بی کے نظریے، ان میں سے سپنگلر نے جنگ اور تصادم کا اور ٹائن بی نے محبت اور مفاہمت کا پرچار کیا۔ چنانچہ جب شریعتی تصادم کے بجائے مفاہمت یا محبت کا لفظ استعمال کرتا ہے تو بنیادی طور پر ٹائن بی ہی کا تتبع کرتا ہے۔ شریعتی کے نظریے کا دوسرا قابل غور نکتہ یہ ہے کہ معاشرہ آئیڈیل کے حصول کے لئے رکاوٹوں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ مگر یہ نکتہ بھی ٹائن بی کے Challenge اور Responce ہی سے ماخوذ ہے اور اس ضمن میں بھی شریعتی کوئی نیا خیال پیش نہیں کر سکا۔

مندرجہ بالا نظریوں میں سے سپنگلر کا نظریہ تخلیقی عمل کے اعتبار سے ایک بڑی حد تک مبہم ہے۔ اس نے تہذیب کو ایک جاندار کی طرح پیدائش، بچپن، جوانی اور موت کے مراحل سے گزرتے ہوئے تو دیکھا لیکن جاندار کے اس وصف کو نظرانداز کر دیا کہ وہ ایک نئی نسل کو جنم

Bashir Ahmad Dar—Philosophy of Historyand Social Dynami

بھی دیتا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ اگر سپنگلر اپنے نظریے کو پھیلا کر افزائش نسل کے عمل پر محیط کر دیتا تو بھی تاریخ کے تخلیقی عمل کو نہیں بلکہ صرف تخلیقِ مکرر کی جہت کو اجاگر کرتا۔ ٹائن بی نے سپنگلر کی بہ نسبت زیادہ کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا۔ اس نے نہ صرف تہذیبوں میں والدین اور بچے کا رشتہ دیکھا بلکہ تہذیب کے عروج و زوال کے مدارج پیش کرتے ہوئے اس کے تخلیقی اعمال کی بھی نشاندہی کی۔ بالخصوص ٹائن بی کا یہ خیال کہ تہذیب کی کوکھ سے خلاق شخصیتیں جنم لیتی ہیں جو آگے کو جاتی ہیں یا تہذیب اپنے خارجی ماحول کو تسخیر کرنے کے بعد باطن کی تسخیر کرتی ہے، تخلیقی عمل ہی کی ایک جھلک پیش کرتا ہے۔ تاہم جہاں تک تہذیبوں کے باہمی رشتے کا سوال ہے اس میں ٹائن بی نے بھی تخلیقی عمل کے بجائے تخلیقِ مکرر کے عمل کی نشاندہی کی ہے۔ مثلاً اس کا موقف کہ ایک تہذیب دوسری تہذیب کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، والدین اور بچے کے رشتے ہی کا عکاس ہے جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ وہ تہذیبوں کے باب میں افزائش نسل کے عمل کا قائل ہے۔

فلسفۂ تاریخ کے ضمن میں سب سے زرخیز نظریہ ہیگل کا ہے چنانچہ مارکس تک کا نظریہ ہیگل ہی سے ماخوذ ہے۔ ہر چند ہیگل سے قبل جدلیات کے نظریے کے سلسلے میں فختے، شیلنگ اور سقراط ایسے جینیس اور ہیراکلیٹس کے نام لئے جاتے ہیں اور جدلیاتی اصول کی پرچھائیں قدیم ہندو فلسفے نیز چینی فلسفے کے ین اور یانگ اور زرتشتی فلسفے کے اہورمزد اور اہرمن میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے مگر یہ سب نظریات جدلیات کے اصول کی محض ترشیح کرتے ہیں۔ ان سے ہیگل کی عظمت کا بطلان لازم نہیں آتا۔ ہر نیا نظریہ تو ماضی کے تاثروں اور فکروں میں پنہاں یا منتشر حالت میں موجود ہوتا ہے تاہم کوئی خلاق شخصیت ان تاثروں کو مربوط کر کے ایک نئی سطح پر لے آتی ہے۔ یہی ہیگل نے کیا جب اس نے کائنات کے طریق کار کو عمل، ثبات اور ردعمل (نفی) اور امتزاج (اتحاد) کے ازلی و ابدی نظام کی صورت میں دیکھا مگر یہ بھی امر واقعہ ہے کہ ہیگل کا جدلیاتی اصول اپنی عظیم صداقت کے باوصف تخلیقی عمل سے کہیں زیادہ

Reproduction

تخلیق کرنے کا دعویٰ تھا۔ وجہ یہ کہ اس اصول سے مرد، عورت اور بچے کی تمثیل کو پیش کیا تھا۔ دکر جیاتیاتی سطح کی تقلیب کرنا، خاص تخلیقی عمل تو تقلیب کی صورت ہے اور تقلیب اس وقت وجود میں آتی ہے جب عمل اور رد عمل ایک دوسرے سے گریز اختیار کرتے ہوئے تصادم کی صورت میں جاکر اپنی اپنی حیثیت سے دست کش ہو جاتے اور ایک نئی جنیت کیفیت میں مبدل ہو جاتے ہیں۔ تب اس کی رو سے کوئی نئی شے خلق ہو جاتی ہے۔ ہیگل کے ہاں اس کی بہترین مثال مرد عورت کی وہ کہانی ہے جس میں دیوتا دو نیم Thesis (اور عورت Anti-Thesis) منتقل ہو کر دو حصے کے سمت کر دیا۔ یوں کر دیوتا کی ایک وحدت اور مرد عورت کی دوئی اپنی اپنی حیثیت کو کھو کر ایک نئی بے جنسی میں ڈھل گئیں اور تب اس بے جنسی میں سے ایک تیسری شے یعنی عورت برآمد ہو گیا۔

تخلیق کے اس اصول کو جب تاریخ پر منطبق کیا جائے تو عمل اور رد عمل کی حیثیت تو برقرار رہتی ہے البتہ اختتام کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فلسفہ تاریخ کے علم برداروں نے وہم طور پر اس مؤقف کا اظہار کیا ہے کہ اختتام کا اصطلاح عمل کی برکاری یا انکار سے عبارت ہے اور ایک شے کا درجہ رکھتا ہے حالانکہ یہ شے نہیں بلکہ محض ایک کیفیت ہے بالکل جیسے باپ بیٹا اور روح القدس یا سے تو کوئی منزل نہیں بلکہ محض اتحاد کی روحانی صورت کو پیش کرتا ہے جس میں روشنی اتر کر مرد اور عورت تخلیق کے لئے راستہ سے ہیں¹۔ پھر اس کیفیت کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک تنظیم اور مفاہمت کا حصہ دوسرا زوال اور انتشار کا مرحلہ۔ عام طور سے فلسفہ تاریخ کے علم برداروں نے تنظیم اور مفاہمت کے دور کو اختتام کا شمر قرار دیا اور زوال و انتشار کو تہذیب کی موت کا نشان سمجھا حالانکہ یہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔ جب عمل اور رد عمل ایک گرداب آسا آویزش میں مبتلا ہوتے ہیں تو وہ کی پہلی جھلک یکجائی، مفاہمت اور تنظیم کا منظر رکھتی ہے اور دوسری انتشار

¹ Function

² تہذیب اور اضطراب، ص [illegible]

اور زوال کی۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے درخت کی چھال جب پختہ ہوتی ہے تو اولین قسم میں طاقت اور نرمی کا احساس دلاتی ہے لیکن دوسرے ہی لمحے اس پر جا بجا لکیریں سی ابھر آنے لگتی ہیں جو اس کے ترشنے اور نئی چھال کے لئے جگہ خالی کر دینے کی علامت ہیں۔ امرت منتھن کی تمثیل میں یہ بات کچھ یوں سامنے آتی ہے کہ پہلے دودھ بلوئی اور جاگ ایک جا ہوئے جو تنظیم کی ایک صورت تھی اور پھر وہ پھٹ گئے جو انتشار کی علامت تھی اور اس کے بعد وہ ایک ایسی بے جنیت کیفیت میں ڈھل گئے جس کا کوئی نام نہیں۔ میرے نزدیک اختتام کی کیفیت جسے حقیقت مدارج سے گزر کر آخر آخر میں بے جنیت ہو جاتی ہے اور یہی اس کا اصل مزاج ہے اس لئے اس کیفیت کو ایک تیسری حقیقت کے طور پر پیش کر کے اس کے پچھلے دور پر غور اور دوسرے پر توجہ کرنا تاریخ کو صرف ایک محدود زاویے سے دیکھنے کے مترادف ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ تہذیبوں کا آپس میں رشتہ والدین اور بچے کا رشتہ نہیں بلکہ ہر تہذیب ایک نقش پا ہے جو دوسری تہذیب کے نقش پا سے منسلک ہے۔ گویا زندگی کی شاہراہ میں حقیقت تہذیبیں محض نقوش پا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ دو نقوش پا میں ایک ایسا خلا ہوتا ہے جسے بظاہر عبور کرنا مشکل ہے۔ صرف ان نشانات کو دیکھ کر یہ نتیجہ بھی اخذ ہو سکتا ہے کہ یہ ایک دوسرے سے غیر متعلق ہیں حالانکہ ان میں سے ہر نقش پا نے تخلیقی جست کے لئے Launching Pad کا فریضہ ادا کیا ہے۔ نقوش پا کی جست کو ملحوظ رکھیں تو تہذیب کا ارتقا جبریت کے ذریعے متصور ہوگا مگر جب یہ بات ملحوظ رہے کہ ہر نقش پا سے ابھرنے والا قدم تقلیب کی ایک صورت ہے تو پھر ارتقا کی درج پر تخلیقی عمل کی انفرادیت اور اختیار کا ایک گہرا احساس مرتسم ہوگا۔ چنانچہ ایک قدم کے دونوں نشانات کا درمیانی فاصلہ حقیقی اور معنوی نہیں بلکہ قدم کی توانائی یا کمزوری کی نسبت ہی سے مرتب ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ جب میں دو نقوش پا کے درمیانی قدم کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے میری مراد محض اس کی افقی¹ حیثیت نہیں بلکہ عمودی² حیثیت بھی ہے

¹ Horizontal

² Vertical

نے قدیم منوآئی[1] تہذیب کی بنیاد پر ایک نئی تہذیب تعمیر کرلی تھی۔ پھر ان کا تسلط سارے مشرقی بحرۂ روم کے علاقے تک پھیل گیا تھا اور انھوں نے متعدد جزائر میں اپنی نوآبادیات قائم کرلی تھیں۔ یہی وہ لوگ تھے جن کا ہومر نے ایلیڈ[2] اور اوڈیسی[3] میں ذکر کیا اور جو شہرت و شکست کے مستحق اور شخصی وقار کے قائل تھے۔ بابل میں سامی النسل لوگوں نے حمورابی کے زیرِ نگیں ایک زبردست حکومت قائم کرلی تھی اور ایک متوازن خوش باش زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ ہندوستان میں [illegible] کی تہذیب اپنے آخری مراحل میں داخل ہو چکی تھی یعنی ہر چند اس میں پہلی سی توانائی باقی نہیں رہی تھی تاہم وہ ایک خاصا پُرسکون اور منظم معاشرہ تھا۔ چین میں شانگ[4] کی حکومت قائم تھی (بعد ازاں چاؤ سلطنت نے اس کی جگہ لے لی اور ایک انتہائی مربوط معاشرتی، سیاسی اور مذہبی فضا قائم کردی) گویا مہذب دنیا کے طول و عرض میں یہ ایک ٹھہرا ہوا پُرسکون دور تھا جس میں انسان تہذیب کے اثمار سے بہرہ اندوز ہو رہا تھا اور یہ تصور کرنا بھی ممکن نہ تھا کہ آناً فاناً تہذیب کے یہ مظاہر زوال پذیر ہی نہیں ہو جائیں گے بلکہ ایک تاریک دور انھیں اپنی لپیٹ میں لے لے گا۔ تاہم ۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ اس سارے خطۂ زمین میں وہ صورتِ حال نمودار ہو گئی جس کے لئے بہترین لفظ "نراج" ہے اور جو ہر تخلیقی زندگی سے ذرا پہلے وارد ہوتا ہے۔

۱۲۰۰ ق م کے لگ بھگ نراج کا یہ زمانہ شروع ہونے کی بڑی وجہ یہ ہے کہ لوہے سے لیس اور یوں نسبتاً غیرمہذب اور نیم مہذب قبائل کے ہاتھوں میں ایک نئی قوت آگئی۔ اچانک بحرۂ روم کے جزائر، عرب کے ریگستان اور عراق کے کوہستانی علاقے ایک بے پناہ انسانی سیلاب کا منظر دکھانے لگے اور ان علاقوں کے یاجوج ماجوج ایک وحشی یلغار کی صورت یونان اور مشرقِ وسطیٰ کی تہذیبوں پر ٹوٹ پڑے۔ یونان میں ڈوریائی یونانیوں[5] نے اہلِ مسینی[6] تہذیب کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔

---

1. Minoan 2. Iliad 3. Odyssy 4. Shang
5. Dorian Greeks 6. Mycenaeans

بحرۂ روم کے جزائر سے ایک قوم اٹھی جس نے حطیوں کی سلطنت کا خاتمہ کردیا، عرب کے صحرانشینوں نے مصر کو روند ڈالا اور اہلِ اشوریا[1] نے بابل کی تہذیب کو ملیامیٹ کردیا۔ قریب قریب یہی وہ دور تھا جب آریا اقوام نے ہندوستان میں داخل ہو کر وادیٔ سندھ کی تہذیب کے بچے کھچے آثار مٹا دیئے۔ چین میں تباہی کا وہ عالم تو دیکھنے میں نہ آیا البتہ سانحہ یہ ہوا کہ اس کے قریبی علاقوں کے خانہ بدوش چاؤ سلطنت پر اپنا دباؤ بتدریج بڑھاتے چلے گئے تاآنکہ ۷۷۱ ق م کے لگ بھگ اس کی بنیادیں بھی متزلزل ہو گئیں اور وہ چھوٹے چھوٹے حصوں میں بٹ کر جلد ہی کمزور ہو گئی۔

بہرکیف ۱۲۰۰ ق م سے جو تاریک زمانہ شروع ہوا، وہ کئی سو برس جاری رہا تاآنکہ نراج کی اس کیفیت سے ایک تخلیقی لہر وجود میں آئی اور زرتشت، بدھ، کنفیوشس، ارسطو اور سقراط اور دوسری تخلیقی شخصیتوں نے تہذیب کو ایک بالکل نئی سطح پر متشکل کردیا۔ گویا تقلیب کی ایک صورت تھی۔

دوسری مثال وہ حیرت انگیز واقعہ ہے جسے نشاۃ الثانیہ[2] کا نام ملا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کا دور پندرھویں اور سولہویں صدی عیسوی ہے۔ مگر اس دور سے قبل کئی سو برس پر پھیلا ہوا وہ زمانہ بھی ہے جسے تاریک عہد کہا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تاریک عہد صرف یورپ تک محدود تھا اور اسی نے نشاۃ الثانیہ کو یورپ ہی میں ظہور ہوا۔ دوسرے علاقوں بالخصوص مشرقِ وسطیٰ کے ممالک میں یہی دور ایک سنہری زمانہ کہلانے کا مستحق ہے۔ خود اس دور کے چین میں راج تانگ[3] خاندان کا زمانہ تھا، چینی شاعری اپنے انتہائی عروج کو پہنچی اور مشرقِ وسطیٰ سے لے کر ہسپانیہ تک اسلامی تہذیب کی وسعت، عظمت اور عالمگیری کا پرچم لہراتا رہا۔ تاہم یہی زمانہ تھا جس میں مغرب کی عیسائی تہذیب قطعاً زوال آمادہ ہو گئی۔ اس وقت کلیسا کی طاقت اس قدر بڑھ گئی تھی کہ یورپ کا ایک بہت بڑا حصہ اس

---

1. Assyrians 2. Renaissance
3. Tang

کے قبضے میں آ گیا تھا اور اس کے خوف سے یورپ کی بڑی بڑی حکومتیں لرزہ براندام تھیں۔ کلیسا نے
تقریباً ایک ہزار برس کے عرصے میں سارے یورپ کو عیسائیت کے تابع کر کے ایک ایسی تنظیم
میں جکڑ دیا تھا جو مشین سے مشابہ تھی اور جس میں فرد کی انفرادیت تقریباً کچل دی گئی تھی، نیز عوام کو اعتقادات
اور رسوم کے ایک آہنی خول میں بند کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ بقول ول ڈیوراں "اس خول کے اندر یورپی فلسفہ اعتقاد[1]
سے تعقل اور تعقل سے واپس اعتقاد تک ایک نہایت تنگ دائرے میں ہو کر گھومتا رہا"۔ یہی وہ دور
تھا جس میں پادری لوگ مہینوں اس بات پر بحث کرتے تھے کہ ایک سوئی کی نوک پر کتنے فرشتے ٹھہر
سکتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ بقول برٹرنڈ رسل "مذہبی معاملات پر یہ لوگ اپنی توجہ اور دولت کے بل بوتے
پر مقتدر ہو گئے تھے اور اخلاقی اعتبار سے ان کا دیوالہ نکل چکا تھا"[2]

لیکن تقریباً پانچ سو برس کے اس بانجھ پن کے بعد یورپ یکایک تغیر ماہیت کے لئے
تیار ہونے لگا۔ چنانچہ ۱۰۹۶ء سے ۱۲۹۱ء کا عرصہ شکست و ریخت کا زمانہ تھا۔ یورپی تہذیب کے
انجماد کو توڑنے میں صلیبی جنگوں اور احیاء العلوم کی تحریک نے نہایت اہم حصہ لیا۔ صلیبی جنگوں کے باعث
مغربی تہذیب کے سامنے ایک برتر اسلامی تہذیب کی مثال ابھر آئی اور مشرق وسطیٰ کے مسلمانوں
کے افکار اور ایجادات نے یورپ میں داخل ہو کر ایک ہیجان سا پیدا کر دیا۔ مصر سے کاغذ بنانا آیا اور
چھاپہ خانے نے تعلیم کے ذرائع کو وسعت بخش دی۔ یوں مغربی تہذیب میں ایک نئی روح دوڑنے لگی۔
اسی طرح احیاء العلوم کی اس تحریک نے جو یونانی فلسفے کے احیاء کی ایک صورت تھی، یورپ کے انجماد
کو توڑنے میں مدد دی۔ یہ تحریک دراصل مسلمان فلاسفر ابن رشد کی عطا تھی۔ بقول محمد لطفی جمعہ فلسفۂ یونان

---

[1] Wil Durant—The Story of Philosophy p 104

[2] Bertrand Russell—A History of Western Philosophy p 418

[3] تاریخ فلاسفۃ الاسلام، محمد لطفی جمعہ، ترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین، ص ۱۹۵، ۱۹۶

کو عربی زبان میں منتقل کرنے کا سہرا عباسیوں کے سر ہے۔ ابن رشد چونکہ سب سے آخر میں آیا اس
نے متقدمین کی تالیفات کو جمع کیا، ان کی شرح کی، ان کی بعض تعلیمات پر نقد و جرح کی اور بعض پر تنقید
اور دین و فلسفہ اور اپنے افکار میں توافق پیدا ہونے کی صورت میں اس نے خاص نتائج بھی اخذ کئے[1]
مگر ارسطو کے فلسفہ کو رواج دینے اور اسے شرح و بسط کے ساتھ پیش کرنے کے سلسلے میں ابن رشد
کو یہ خاص اہمیت حاصل ہے کہ اس کی کتابوں نے مغربی تہذیب کے انجماد کو اس کامیابی سے توڑا
کہ اہل کلیسا اس کے ازلی دشمن بن گئے چنانچہ راجر بیکن[2] نے اسے گالیاں دیں اور[3] دانتے نے تو اس کو ایک خاص
عزت دی۔ اس نے اس کو ایک ایسا روحانی پیشوا قرار دیا جس نے اپنے کفر و اعتزال کی بنا پر
دوزخ میں جگہ حاصل کر لی ہے۔ مگر مغرب پر ابن رشد کے اثرات کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہئے
کہ بیکن نے اس سے استفادہ کیا اور ٹامس اکوائنس نے اس بات کا برملا اعتراف کیا کہ اس کے
افکار کی ترتیب میں شکل اور مادے کے اعتبار سے ابن رشد کے طریق اور فلسفے کا بہت کچھ دخل
ہے۔ مختصراً ابن رشد کے خیالات نے مغربی انسان کے ذہن میں تجسس اور بغاوت کو ہوا دی اور
وہ کلیسا کی جانب سے عائد کردہ پابندیوں اور بندشوں کے خلاف سینہ سپر ہو گیا۔ چنانچہ اس زمانے
کے عقائد اور رسوم میں جو دراڑیں نمودار ہوئیں ان سے ساری مغربی تہذیب ٹوٹ پھوٹ کر بے
حیثیت ہو گئی۔ سچ پوچھئے تو اس فضا سے وہ تخلیقی جست وجود میں آئی جس کا نام نشاۃ ثانیہ تھا۔

نشاۃ ثانیہ کسی خاص واقعہ یا تحریک کا نام نہیں۔ یہ تو ایک ایسی تخلیقی رو تھی جو یورپی زندگی
کے ہر شعبے میں سرایت کر گئی اور جس نے ایک نئے عہد کی داغ بیل ڈال دی۔ مثلاً مذہب کی سطح پر
ریفارمیشن کی تحریک ابھری جس کا امتیازی وصف بوجھل روایات کو ترک کر کے آگے بڑھنا تھا[4]۔ معاشیات

---

[1] محمد لطفی جمعہ — تاریخ فلاسفۃ الاسلام ص ۲۹۳

[2] Bacon

[3] Thomas Aquinas

[4] Preserved Smith—Origin of Modern Culture p 27

کی سطح پر تجارت پیشہ لوگوں کو عروج نصیب ہوا اور تجارت، زراعت کے مقابلے میں ایک نسبتاً زیادہ متحرک فعل ہے۔ سیاسی سطح پر یورپ کے مختلف ممالک میں وطن پرستی کے رجحان نے تقویت حاصل کی یعنی ایک طویل کلیسائی دور کے بعد یورپ کے ہر ملک نے اپنی شخصیت کو دریافت کیا، سیاحت کی سطح پر افراد کے دلوں میں ایک عجیب سی بے قراری نے جنم لیا اور وہ نئی سرزمینوں کی سیاحت کے لئے نکل کھڑے ہوئے اور سائنس کی سطح پر گلیلیو اور برونو کے تجربے کا رجحان ابھرا جس سے انکشافات کے ایک طویل سلسلے کا آغاز ہو گیا۔ افراد، قوموں اور پیشوں کی یہ بوقلمونی سے انسانی ذہن نے بالآخر جو فلسفہ کشید کیا وہ دورِ عیسائیت کے محدود اندازِ نظر اور یونانی فکر کی ایک مخصوص ربط سے قطعاً مختلف تھا۔ اور اس فلسفے ہی کو دراصل نشاۃ ثانیہ کا جوہر تصور کرنا چاہیے۔ اس فلسفے نے انسانی "انا" یا "میں" کا پورا اثبات کیا — یوں کہ انسان کو اپنی صلاحیتوں پر اعتماد حاصل ہونے لگا۔ "انا" یا "میں" کی یہ نمو انفرادیت کے وجود میں آنے ہی کا نتیجہ تھی۔

"ہنٹنگٹن نے اس یورپی نشاۃ ثانیہ کی ایک نہایت دلچسپ توجیہہ پیش کی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چودھویں صدی عیسوی میں کیلیفورنیا سے یورپ تک برقی دباؤں کے جو شدید طوفان آئے ان کے باعث یورپی انسان اچانک ذہنی طور پر فعال ہو گیا اور ایک ایسی نئی قوت سے لیس ہو کر جو اس کے باطن کی پیداوار تھی تخلیقی سطح پر سانس لینے لگا۔ وہ مزید لکھتا ہے کہ تاریخ دانوں کے لئے یہ مسئلہ ہمیشہ سے لاینحل رہا ہے کہ نشاۃ ثانیہ کا دور یوں اچانک کس طرح نمودار ہو گیا لیکن اگر اس دور کی آمد کو برقی دباؤں کے طوفانوں سے منسلک کر کے دیکھا جائے تو شاید اس سے گم شدہ کڑی کا سراغ مل جائے[۳]"

---

۱ Macrocosm ۲ Microcosm

۳ Huttington—Mainsprings of Civilization p 612

بایں ہمہ نشاۃ ثانیہ کے دور کو محض برقی دباؤں کے طوفانوں کا نتیجہ قرار نہیں دیا جا سکتا گو ان کی اہمیت سے انکار بھی ممکن نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ کا دور تاریخ کے تخلیقی عمل ہی کی ایک کڑی تھا، یعنی پہلے مغربی تہذیب میں انجماد نمودار ہوا اور اس کی خارجی سطح سخت ہو گئی پھر اس میں "دراڑیں" سی ظاہر ہوئیں جو شکست و ریخت کی صورت تھی اور بے چینی کی فضا قائم ہو گئی اور تب اس کے اندر سے یورپی انسان ایک تخلیقی جست بھر کر باہر آیا۔ یہ جست تقلیب کی ایک واضح صورت تھی۔

تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے مگر میں اسے ادھوری مثال کا نام دوں گا۔ وجہ یہ کہ بیسویں صدی تا حال شکست و ریخت میں مبتلا ہے اور اس نے ابھی اس قلب ماہیت کا پوری طرح مظاہرہ نہیں کیا جسے "تقلیب" کہا گیا ہے۔ گو اس کے کچھ آثار اب نظر آنے لگے ہیں اور ممکن ہے کہ تقلیب وجود میں آ بھی گئی ہو لیکن اپنے زمانے سے بہت زیادہ قریب ہونے کے باعث ہم اسے محسوس کرنے سے معذور ہوں۔ البتہ شکست و ریخت کا عمل اس قدر نمایاں ہے کہ اس سوال پر بیشتر تاریخ دان متفق نظر آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ دو عظیم جنگوں، اقتصادی بحران، سرد جنگ، اخلاقی نظام کی تباہی، مذہب سے برگشتگی، ایٹمی ہتھیاروں کی فراوانی اور قدروں کی ٹوٹ پھوٹ نے بیسویں صدی کی مغربی تہذیب کو پارہ پارہ کر دیا ہے۔ سپنگلر، ٹائن بی، سوروکن اور مشرق میں ایم۔ ایم شریف اور علامہ اقبال — ان سب کو مغربی تہذیب کی اس ٹوٹ پھوٹ کا احساس ہے، اور ان میں سے بعض نے تہذیب کے انحطاط اور زوال کو روکنے کے لئے تجاویز بھی پیش کی ہیں۔ مثلاً ٹائن بی نے طلب خدا کو عیسائیت کا دامن تھامنے کا مشورہ دیا ہے اور اقبال نے ذات کے اندر سے "قوت" اخذ کر کے تہذیبی بحران کا مقابلہ کرنے کی تحریک دی ہے۔ شاید ٹائن بی کی نسبت اقبال کا تصور زیادہ ہمہ گیر ہے۔

مگر مغربی تہذیب کی اس شکست و ریخت کے پیچھے انجماد اور ٹھہراؤ کے شواہد کی بھی کمی نہیں۔ بیسویں صدی کی ابتدا ہی میں تاریخ کے بہاؤ اور تحرک کو بعض اجتماعی تحریکات نے جس

طرح پا بہ زنجیر کیا۔ وہ اب ڈھکی چھپی بات نہیں رہی، ویسے یہ سلسلہ انیسویں صدی کے آخر ہی میں شروع ہو گیا تھا۔ چنانچہ اسی لئے برگساں نے بیسویں صدی کے آغاز میں Elan Vital کا تصور پیش کر کے زندگی کو مشینی اجتماعیت سے بچانے کی کوشش کی اور علامہ اقبال نے مردِ مومن کو ایک ایسے انسان کے روپ میں دیکھا جو شعورِ ذات سے متصف ہو کر تاریخی اعتبار سے فعال ہو گیا ہو۔ بہرکیف مشینی اجتماعیت کا یہ رجحان انیسویں صدی میں شروع ہوا اور بیسویں صدی کے آغاز میں شدت اختیار کر گیا۔ ایرک کاہلر نے اس رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ جدید مصوری میں تجرید کا قدم جمانا اس بات کی علامت ہے کہ روزمرہ زندگی سے تاریخی شعور چھن چکا ہے یعنی لوگ اب حال ہی کی سطح پر رہ رہے ہیں (جو مشینی تہذیب کا ایک میلان ہے) اور تاریخی شعور کا دارومدار اس اجتماعی شعور میں ختم ہو چکا ہے جو مرد اجتماعی ہے نام اور شخصیت سے تہی ہے۔ ایرک کاہلر کے اس خیال کو اس بات سے بھی تقویت مل سکتی ہے کہ عام زندگی پر مشین کا تسلط بڑھ گیا ہے یعنی نہ صرف ہماری بیشتر ضروریات مشین کے ذریعے پوری ہو رہی ہیں بلکہ مشین نے بہت سے کاموں میں انسان کی جگہ بھی لے لی ہے۔ مشین کا اثر انسان کے فکری نظام پر بھی ثبت ہوا ہے۔ چنانچہ بیسویں صدی میں فاشزم کی مشینی تحریک اور اشتراکیت کی منصوبہ بندی، نظریوں اور ان کے عامل اداروں کے اجتماعی رنگ روپ ہی کی غماز ہے — ایک ایسا رنگ جس میں فرد کی انفرادیت اجتماع کی اجتماعیت کے تابع ہو جاتی ہے اور تاریخی شعور پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

آج کی مغربی تہذیب کا حال کچھ یوں ہے کہ وقت کی شدید رو تھم سی گئی ہے مگر اس کی سطح پر انگنت لہریں متلاطم ہیں اور شکست و ریخت کا میلان ہر دم شدت اختیار کر رہا ہے۔ کیفیت ویلاو کے سے دائمی طوفان کے مماثل ہے کہ اس کے نتیجے میں بے یقینی کی وہ فضا پیدا ہو رہی ہے جو ہر چیز کی تقلیب کا گہوارہ ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ تقلیب کے آثار جا بجا نظر آنے لگے ہیں۔ چاند کی

۱؎ Eric Kahler—The Meaning of History p 177

تسخیر اور دوسرے سیاروں کی متوقع فتح نیز ریڈیو لہروں کے ذریعے کائنات کی وسعتوں کا ادراک یہ تمام باتیں ایک نئے شعور کی آمد کا اعلامیہ ہیں۔ مگر یہ نیا شعور صرف طبیعیات تک محدود نہیں بلکہ علم الانسان، نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں وہ بھی ایک نئے انسان ہی کی جھلک پیش کر رہے ہیں۔ ایک ایسا انسان جو بالآخر شکست و ریخت کے عمل کے پیچھے سے برآمد ہوگا اور کائنات کے بارے میں ایک نیا زاویۂ نگاہ پیش کر دے گا۔ مغرب کے زوال پسند حکما نے صرف چھال کے ترخنے کا منظر دیکھا ہے۔ ابھی تک وہ بیسویں صدی کی تخلیقی قلب ماہیت کا شعور حاصل نہیں کر سکے۔ لیکن اب کچھ سرگوشیاں سی ضرور ہونے لگی ہیں مثلاً اس خیال کا اظہار کہ جب زندگی نے سمندر سے خشکی پر قدم رکھا تھا تو یہ ایک بہت بڑی تخلیقی جست تھی اور اب کہ انسان نے ہوا کے سمندر سے خلا میں قدم رکھا ہے تو کسی طور پر یہ قدم اولذکر سے کم اہم نہیں۔ بہرکیف، بیضہ کے اندر سے خول کو ٹھونگے مارنے کی آوازیں مسلسل اور متواتر آنے لگی ہیں۔ دیکھئے غیب سے کیا نمودار ہوتا ہے!

تخلیقی عمل — فنونِ لطیفہ میں

۱

حیاتیاتی، سماجی، اساطیری، مذہبی اور دوسری سطحوں پر تخلیقی عمل کا ایک ہی انداز بار بار اپنی جھلک دکھاتا ہے، لیکن فنونِ لطیفہ میں اس کی کچھ نئی پرتیں بھی ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ مندرجہ بالا سطحوں پر تخلیقی عمل کا اجتماعی پہلو زیادہ نمایاں ہے جب کہ فن کی سطح پر فن کار کی منفرد ذات کی آمیزش سے تخلیقی عمل کے متعدد مخفی اور پُراسرار پہلو بھی نمودار ہو جاتے ہیں۔ تاہم اس کے عام پیٹرن میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔

فنونِ لطیفہ کی تخلیق میں جو محرکات ہمیشہ سے کارفرما رہے ہیں، ان میں سب سے اہم اور پُراسرار محرک "آہنگ"[1] ہے۔ اپنی سادہ ترین صورت میں یہ آہنگ دو واضح مدارج پر مشتمل ہے ایک حرکت، دوسرا سکون، لیکن اس طور کہ جب حرکت لمحہ بھر کے لئے رکتی اور پھر دوبارہ جاری ہو جاتی ہے تو اس سے آہنگ مرتب ہوتا ہے۔ اس آہنگ کے کائناتی مظاہر مروجہ مطالعہ سے خارج ہیں مگر کرۂ ارض پر اس کے نمایاں ترین مظاہر میں دن اور رات نیز بیج اور پودے کے تسلسل کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ دن حرکت کی ایک صورت ہے اور رات ٹھہراؤ کا ایک

---

1. Rhythm

وقفہ۔ اسی طرح پودہ نمو اور حرکت کا علمبردار ہے لیکن بیج سکون اور ماندگی کی ایک علامت ہے!

انسانی شخصیت کی تعمیر میں بھی اس آہنگ کے شواہد عام طور سے ملتے ہیں۔ مثلاً ایک باشعور فرد کے سونگھنے، سننے، چھونے، دیکھنے بلکہ سوچنے تک کا نظام ایک بڑی حد تک اُسی آہنگ ہی سے متاثر ہے جس سے وہ اپنی زندگی کے ان ایام میں آشنا ہوا تھا جو اس نے رحم مادر کے اندر گزارے تھے۔ ماں کے دل کی دھڑکن ایک طویل عرصے تک رحم مادر میں پرورش پانے والے بچے کی واحد رفیق تھی۔ کچھ عجب نہیں کہ یہی دھڑکن اس کے کردار، شخصیت بلکہ روح کی بنت میں شامل ہوئی — اس حد تک کہ جب بالغ ہونے پر اس نے کسی خوبصورت منظر، کسی لطیف نغمہ، کسی عمدہ شعر یا کسی حسین چہرے کو دیکھ کر مسرت کی ایک لہر سی محسوس کی تو اس کے لئے یہ تجربہ خاص طور پر اس لئے پُر لطف تھا کہ اس کے آہنگ میں اس کی ماں کے دل کی دھڑکن بھی شامل ہو گئی تھی

آہنگ فنون لطیفہ کے لئے اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ مگر یوں ہوتا ہے کہ جب اس پر جسم حرکت کرتا ہے تو اس کی صورت رقص کہلاتی ہے، جب آواز اس پر حرکت کرتی ہے تو موسیقی جنم لیتی ہے، جب خطوط[1] اپنے اندر اس آہنگ کو سمو لیتے ہیں تو تصویر ابھرتی ہے اور جب اس پر الفاظ اور تصورات[2] جنبش میں آتے ہیں تو شعر پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کار کا تخلیقی عمل اس آہنگ ہی سے اپنے لئے قوت کشید کرتا ہے۔ جس شخص کی ذات میں اس آہنگ کا فقدان ہے یا جو شخص اسے مس کرنے پر قادر نہیں، وہ کبھی ایک فن کار کے درجے پر نہیں پہنچ سکتا۔ فن کاروں کے تجربات بھی اس بات کے شاہد ہیں کہ تخلیقی عمل کے دوران انہیں یوں لگتا ہے جیسے کسی پُراسرار اور طاقتور آہنگ نے انہیں اپنی گرفت میں لے لیا ہے اور پھر ان کی ساری شخصیت اس میں یکسر جذب ہو کر ایک نئی تخلیق میں ڈھلنے لگی ہے۔ برگساں کا خیال ہے کہ بعض فن کار خوشبوؤں اور رقص کے ذریعے کسی ایسی شے کا نظارہ کر لیتے ہیں جسے الفاظ بیان کرنے سے قاصر ہیں — یہ شے زندگی اور سانس کا وہ آہنگ

---

1. Lines
2. Images

ہے جو شعر رنگ سے بھی زیادہ قریب ہے۔ برگساں سے بہت پہلے کولرج نے یہاں تک کہہ دیا تھا کہ کائنات کو خلق کرتے ہوئے اللہ تعالیٰ نے جس زیر و بم کو جنم دیا، فطرت کو بھی اس سے آشنا کر دیا نتیجہ یہ کہ فطرت کی ہر کروٹ اس زیر و بم کا اظہار ہے — چنانچہ بیشتر مفکرین نے فن کار کو خالق کے عطیے ذریعے کہا ہے اور اس بات کو بار بار دہرایا ہے کہ روح فن فن کار کو اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔

مگر فنون لطیفہ کی تخلیق میں کچھ اور عوامل بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ چنانچہ فن کار تخلیق کے دوران میں پیشتر دو دنیاؤں کے تکلم سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ ان میں سے ایک دنیا تو اجتماعی لاشعور کی ہے اور دوسری اس زمانے کی جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ یہ ماضی پیڑیوں کا حاصل ہونے کے باعث تخلیق کا منبع تو ہے مگر جب تک اس کے اندر ایک تموج کی سی کیفیت پیدا نہ ہو وہ گہرائیاں بے نقاب نہیں ہو سکتیں جن میں تخلیق کا خزینہ پوشیدہ ہے۔ یہ خزینہ اساطیری تصورات میں بھی خود کو ظاہر کرتا ہے اور عہد عتیق کی صورت میں بھی نمودار ہوتا ہے۔ مگر یہ پاتال ایک ایسی دنیا ہی کی شے ہے جو ہماری عام زندگی کے بہت پیچھے موجود ہے اور جس میں نہ صرف ہزاروں انسانی نسلوں کے تجربات جمع ہوتے رہتے ہیں بلکہ جو اشیا کی ابتدا تک کے ازلی تصورات کی آماجگاہ ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ اجتماعی لاشعور کی میکانی قوتوں سے مستفید ہو اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے اُس زیر زمیں دنیا تک رسائی حاصل کرے جہاں تمام انسانوں کی جڑیں موجود ہیں۔ یوں وہ نہ صرف انسان سے محسوسات کی سطح پر ہم کلام ہوگا اور انہیں وہ امرت چکھا سکے گا جو اس نے اس تجربے کی بدولت سے حاصل کیا تھا۔

دوسری دنیا وہ زمانہ ہے جس میں فن کار سانس لیتا ہے۔ اس دنیا میں نہ صرف معروضی عناصر

---

1. Henery Bergson – Laughter
2. Medium

اور ان کے مجموعی اثرات شامل ہیں بلکہ یہ فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کی بھی عکاسی ہے۔
مگر تخلیق کی ہیئت میں اس شخصی زندگی کے شمول کو بعض اوقات غلط تناظر میں بھی پیش کر دیا گیا ہے
جس سے فنی تخلیق کی تفہیم میں دشواریاں پیدا ہوئی ہیں مثلاً فرائڈ کو لیجئے جس کا یہ خیال تھا کہ انسان جب
عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو خوابوں کے ذریعے ان کی تکمیل کا سامان بہم پہنچا لیتا ہے
یا کسی ہیجانی کیفیت میں خود کو مبتلا کر لیتا ہے۔ یہی کام وہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق فن کار کی
مخفی خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ یوں فرائڈ نے ہیجانی کیفیت، فنی تخلیق، فلسفہ اور مذہب
ان سب کو ایک ہی کھاتے میں ڈال دیا ہے۔ کینتھ برک نے لکھا ہے کہ جہاں تک فنی تخلیق کے
سلسلے میں اس اصول کی طرف اشارہ کیا ہے فرائڈ نے پوری اصول کو اہمیت بخشی۔ دراصل فرائڈ
نے فن کو ایک قسم کی دماغی رو قرار دینے کی بجائے محض ایک خواب کے مماثل سمجھا۔ یوں وہ فنی تخلیق کے
ماخذات اور ان کے طریق کار کو سمجھنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ عصری تقاضوں اور فن کار کے شخصی کوائف
کو اظہار کا اہم ترین عناصر قرار دینے کا دوسرا نقطہ یہ ہے کہ ادیبوں کا وہ طبقہ جنہوں نے فنی تخلیق کے
لئے روح عصر کا عکاس ہونا ضروری قرار دیا اور فن کار کو اس بلند مقام پر متمکن کرنے کی کوشش کی جہاں
سے وہ عوام کو براہ راست مخاطب کر سکے۔ بے شک یہ بات ان ادبا کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ انہوں نے
فن کی تخلیق میں فرد اور معاشرے کے رشتے کو اہمیت بخشی اور اس بات کا برملا اظہار کیا کہ وہ تخلیق کبھی زندہ
نہیں رہ سکتی جو معاشرے کے مسائل سے چشم پوشی کرے یعنی معاشرے سے رابطہ قائم نہ کر سکے۔ لیکن
مصیبت یہ ہوئی کہ ان ادبا نے معاشرے کی محض سطحی صورت ہی کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے یہ کہنا شروع
کر دیا کہ معاشرہ جو محض تصادم سے دوچار ہے تمام رنگ و نور کا سرچشمہ ہے اور اسی سطح پر اسے
جو مسائل درپیش ہوتے ہیں وہی دراصل فن کے موضوعات ہیں۔ یوں ان ادبا نے معاشرے کے ان

---

[1] Kenneth Burke—The Philosophy of Literary Form p 243-244

مطالبات اور مسائل کی تعبیر کو فن کا اہم ترین مقصد قرار دیا جن کا تعلق روز مرہ اخبارات اور تقاریر میں اظہار
ہو رہا ہے۔ حالانکہ یہ کام فن کار کی بہ نسبت ایک سیاسی رہبر یا مقرر کہیں بہتر طریق سے سر انجام دے
سکتا ہے۔ دوسری طرف فن کار کا کام یہ نہیں کہ وہ معاشرے کی ان ضروریات اور مسائل کی تعبیر کا فریضہ
سر انجام دے جو منظر عام پر آ چکے ہیں بلکہ اپنی ذات کے اندر غوطہ لگا کر معاشرے کی ان کہی خواہشوں
اور تصورات کو سامنے لائے۔ ایک فن کار کا کمال یہ ہے کہ وہ اُس وژن[1] کو گرفت میں لے کر بیان کی سطح
پر بھی لا رہا ہے جسے معاشرہ محسوس تو کرتا ہے لیکن پہچاننے اور بیان کرنے سے قطعاً قاصر ہوتا ہے۔ گویا
اعتبار سے فن کار کو پیغمبروں اور صوفیوں کی صف میں شمار کرنا چاہیئے کہ وہ معاشرے کی ان کہی باتوں کا
ترجمان ہی نہیں بلکہ ترجمان بھی ہے۔ ایک بات اور بھی ہے۔ جب کوئی فن کار کسی سیاسی لیڈر کی حیثیت
میں عوام سے مخاطب ہوتا ہے تو وہ لازماً اس جذباتی سطح پر اُتر آتا ہے جو عوام کا ہمیشہ طرۂ امتیاز ہے
نتیجہ یہ ہے کہ اس کے فن میں وہ ٹھہراؤ، توازن اور لطیف کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو حقیقت کی تہذیب
کا بہترین ثمرہ ہے۔ چنانچہ جب نظریے کو فن کے تابع کرنے والوں کے ہاں جذباتی نعروں کی گونج اکثر و بیشتر
سنائی دیتی ہے تو اتنی بات تو بہرحال معلوم ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اونچے پلیٹ فارم سے عوام کو مخاطب
کرنے میں مصروف ہیں لیکن وہ یہ نہیں سمجھ پاتے کہ وہ کسی فنی تخلیق کو جنم دینے میں بھی کامیاب ہو رہے
ہیں یا نہیں۔ اپنے فن میں ڈوب کر معاشرے کے داخلی نظام کا سراغ پانے والے فن کار کو نہ تو اس قسم
کے جذباتی اور براہ راست اظہار کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ فن کار کا انداز تخلیقی عمل اُسے اس قسم کی زبان
ہی عطا کرتا ہے۔ فن کی زبان تو اساطیری یا علامتی ہے اور چونکہ ہر فرد کے اندر یہ سارا علامتی اور اساطیری
طرز بیان موجود ہے لہٰذا جب یہ فنی تخلیق میں خود کو اجاگر کرتا ہے تو معاشرہ اپنی داخلی سطح پر اس سے
متمتع ہوتا ہے۔ یوں ایک سچا فن کار فرد اور معاشرے کے رشتے ہی کا علم بردار قرار پاتا ہے۔ مگر وہ اس
رشتے کی محض سطحی سطح سے کہیں زیادہ اس کی داخلی سطح کو اہمیت دیتا ہے۔ اسی لئے وہ ایسا فن

---

[1] Vision

تخلیق کرتا ہے۔ بقول ہربرٹ ریڈ ہمیشہ[1] ایسی فضا کا حامل ہوتا ہے لیکن جو کبھی واضح نہیں ہوتا۔ یوں بھی جب کوئی فن کار تخلیق کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو خود کو ایک نقطہ پر مرکوز کر لیتا ہے اور اس ارتکاز کی مدد سے ایک ہی لمحے میں اُس سارے کے سارے عرصۂ زماں کو دریافت کر لیتا ہے جو اس کے اپنے باطن میں پوشیدہ تھا۔ یہی بات صوفیہ کے ہاں اس طرح ملتی ہے کہ جز اپنے اندر بطور نکتہ کُل کو پہچان لیتا ہے۔ دوسری طرف فلاسفروں کے ہاں ایک شے کو دوسری اشیا سے منسلک کر کے ایک تصور[2] قائم ہوتا ہے۔ گویا فن کار تو خود کو ایک لمحے، احساس، منظر یا کیفیت میں اس طرح غرق کر لیتا ہے کہ باقی دنیا سے اس کا کوئی تعلق باقی نہیں رہتا، جب کہ منطقی انداز میں سوچنے والا اس لمحے کو دوسرے لمحات، مناظر، اشیا سے منسلک کر کے تصورات قائم کرنے پر مصر ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ فن کار اپنی ذات میں اُتر کر داخلی آہنگ کو چھونے اور پھر تخلیق کے عمل میں مبتلا ہونے میں کامیاب ہو جاتا ہے جب کہ ایک عام آدمی زندگی کی معروضی سطح کے ادراک تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔ یہی حال ان ادیبوں کا ہے جو معروضی زندگی اور اس کے مسائل کو مقصدیت اور افادیت کے نقطۂ نظر سے اپنے فن میں سمونے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ ایسے لوگ اس آہنگ کو مس نہیں کر سکتے جو تخلیقی عمل کا منتہا ہے اور جس کے بغیر کوئی بھی ادیب تخلیقی طور پر فعال نہیں رہ سکتا۔

جہاں تک حقیقت پسند ادیبوں نے فن کی تخلیق میں معروضی دنیا کے مسائل کو اولیت دی، نقطۂ نظر کے حامیوں نے فن کار کی شخصی زندگی کے حالات و کوائف کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے ایک خاص نظریہ مرتب کیا ——— وہاں بعض مفکرین نے فن کی تخلیق کے ضمن میں شخصیت کی نفی[3] کا موقف اختیار کیا اور ایک انتہائی صورت وجود میں آگئی۔ شخصیت کی نفی کا مطلب یہی ہے کہ فن صرف

---

[1] Herbert Reade—The Forms of Things Unknown p 148

[2] Concepts

[3] Extinction of Personality

اس غیر شخصی، غیر ارضی دنیا کا عکاس ہے جو فرد کے اجتماعی لاشعور میں مستور ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلی آہنگ کی مہیا کردہ برقی قوت کے بغیر فن کار کا تخلیقی عمل جاری نہیں ہو سکتا تاہم اس سے بھی انکار شاید مشکل ہو کہ فرد کی زندگی، اس کی شخصیت اور حالات نیز وہ زمانہ جو اس کا احاطہ کیے ہوئے ہے یہ سب تخلیق کی مخصوص صورت اور مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فن میں تنوع مفقود ہو جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیقِ فن کی اس تشکیل میں چار کردار حصہ لیتے ہیں — اجتماعی لاشعور، معروضی دنیا، تخلیقی مشین اور آہنگ۔ مگر یہ سارا ڈراما فن کار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے جہاں خارج کی دنیا اور شخصیت کے بعض اجزا اجتماعی لاشعور کے مختلف عناصر سے ٹکرا کر بے سمت، بے جہت اور بے نام ہو جاتے ہیں۔ تاہم جب فن کار کی ذات میں چھپی ہوئی تخلیقی مشین (یا داخلی آہنگ) کو مس کرنے سے حرکت میں آتی ہے اور اس بے صورت فضا سے تخلیق کو جنم دیتی ہے تو تخلیق کا داخلی نظام اجتماعی لاشعور کی جہات سے اور خارجی صورت زمانے اور شخصیت کے اجزا سے مزین ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک نئی تخلیق کی توضیح یوں ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے زمانے سے منسلک بھی ہے اور اس سے ماورا بھی۔ اس کی حیثیت اس بیج کی سی ہے جس کے اندر درخت کی ایک نئی نسل کی بے صورت صورت پنہاں ہے لیکن جو مناسب زمین، پانی اور فضا کے بغیر تشکیل پذیر نہیں ہو سکتی۔ نہ صرف یہ بلکہ جب وہ اپنے جسم کی تشکیل میں خارجی عناصر کو بروئے کار لاتی ہے تو یہ عناصر اس پر کتبوں یا لبادوں کی طرح آویزاں نہیں ہو جاتے بلکہ کُلی طور پر اس کے اندر جذب ہو کر ایک ایسے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں جس کا ایک بے نام سا ہیولیٰ بیج کے اندر موجود تھا۔ گویا درخت کا ڈھانچہ ہے تو پانی، مٹی اور ہوا کا ایک مرکب لیکن جب یہ ایک کیمیائی عمل سے گزر کر اپنی خاص صورت میں نمودار ہوتا ہے تو پانی، مٹی اور ہوا کی حیثیت سے قطعاً دست کش ہو چکا ہوتا ہے۔ جب تک خارج کے اجزا

اپنی معروضیت کو تج نہ دیں۔ وہ فنی تخلیق میں جذب ہو ہی نہیں سکتے۔ معاشرے کی ضروریات اور مسائل کو ادب میں شعوری طور پر سمونے والوں کے لئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے۔

۲

آہنگ —— جو حرکت اور سکون کے عناصر پر مشتمل ہے نہ صرف فن کار کی تخلیق میں ابھر آتا ہے بلکہ اس سے پھوٹنے والی تخلیقات کے تار و پود میں حل بھی ہو جاتا ہے مگر ہوتا یوں ہے کہ جب فن کار کا وسیلۂ اظہار (سُر، رنگ، لفظ یا جسم وغیرہ) اس آہنگ کو خود میں جذب کرتا ہے تو اپنے خاص مزاج کے مطابق ہی تخلیق کا روپ بھی قبول کرتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر وسیلۂ اظہار انسانی جسم ہو تو آہنگ کو چھوتے ہی رقص میں تبدیل ہو جائے گا۔

فنونِ لطیفہ میں رقص سب سے قدیم ہے اور اسی لئے بنیادی آہنگ سے نسبتاً زیادہ متاثر بھی ہے۔ ابتدائی جنگلی تہذیب بجائے خود جسم کی ایک ایسی پکار تھی جو ایک خاص لمحے میں برانگیختہ ہو کر سارے قبیلے کو اپنی گرفت میں لے لیتی تھی۔ یہ تہذیب جنگل کے جزر و مد سے پوری طرح مربوط تھی گویا جب جنگل سو جاتا تو جنگلی قبیلے پر بھی مُردنی چھا جاتی اور جب وہ بیدار ہوتا، اس کے درختوں میں زندگی کا رس اور شریانوں میں لہو دوڑتا تو انسان بھی آگے بڑھ کر جنگل کے اس رقص میں شامل ہو جاتا۔ مجموعی اعتبار سے یہ رقص قبیلے کی جسمانی حرکت پر منتج ہوتا۔ چاہے اس حرکت کا مدعا غنیم کا مقابلہ کرنا ہوتا یا جنسی روابط میں مبتلا ہونا۔ ان ایام میں انسان فطرت سے اس درجہ قریب تھا کہ قطعاً غیر شعوری طور پر فطرت کے اس رقص میں شریک ہو جاتا جس میں درخت، حیوان، پرندے اور دریا

جاندار جیتا ہوتے تھے۔ اس رقص کا مقصد ذات کا تحفظ ہی نہیں بلکہ نسل کا تحفظ بھی ہوتا۔ بعدازاں
جب قبائلی زندگی جنگل کے بجائے زراعت سے منسلک ہوئی تو رقص تحرک کی قوتوں کو برانگیخت
کرنے کا ایک ذریعہ متصور ہوا۔ چنانچہ جب بیج بونے یا فصل کاٹنے کی رُت آتی تو پورا قبیلہ بیج
کی قوت کو متحرک کرنے یا کٹائی کے سلسلے میں قبیلے کی جملہ قوتوں کو مجتمع کرنے کے لئے رقص کرتا تھا۔ پھر
رقص کی ایک صورت وہ بھی تھی جو انسان یا معاشرے کے اندر داخل ہونے والی بدروحوں یا برائی
کے عناصر کو خارج کرنے کے لئے کام میں لائی جاتی۔ مگر ان سب صورتوں میں رقص کا واحد مقصد انجماد
گھٹن اور بے مقصدیت کے بوجھل پن کو ترک کرنا ہوتا۔ فطرت کا قانون بھی یہی ہے کہ ہر ذی روح
اس کے ازلی و ابدی رقص میں شریک ہونے کے لئے کوشاں ہے، اپنے اوپر سے بوجھل کینچلی
اتارتا رہے۔ کینچلی اتارنے کا یہ عمل جسمانی سطح پر بھی ہو سکتا ہے اور روحانی سطح پر بھی: جسمانی سطح
پر رقص کا ہیجان خون کو متحرک کر کے جسم کو چاق و چوبند بناتا ہے اور روحانی سطح پر برائی کے ان عناصر
کا استیصال کرتا ہے جو جسم میں داخل ہو گئے تھے۔ چنانچہ دوسرے فنون لطیفہ کی طرح رقص بھی "اندر کی
دنیا" کو پاکیزہ کرتا ہے۔ خیر کا پاکیزہ ترین تصور بھی یہی ہے کہ جزو کُل کے ساتھ پوری طرح مربوط اور منسلک
رہے۔ لیکن جب کسی وجہ سے جزو بوجھل ہو جاتا ہے، اسے گناہ کی صورت کہہ لیجئے، تو کُل کے تال میل
سے قدم ملا کر چل نہیں سکتا۔ فن کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ جزو کو اس بوجھ سے آزاد کرتا ہے۔
تاکہ وہ سبکسار ہو کر دوبارہ کُل کا ہم رکاب ہو سکے۔ مثلاً رقص کی صورت میں جسم کا فاضل بوجھ اتر جاتا ہے
اور جسم لطیف ہو کر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ویسے بھی جسم کو غلیظ اور گناہ آلود کہا گیا
ہے اور اس کے اثرات سے نجات پانا مذہبی اور صوفیانہ تصورات کا اولین مقصد قرار پایا ہے مگر رقص
جسم کو تیاگنے کے بجائے اسے ارفع تر کیفیات سے ملوث کرنے کا ذریعہ ہے اور یہ ایک انتہائی
اہم بات ہے۔ رقص کے دوران گویا جسم کے اندر ساحر اور دیوتا ایک دوسرے سے متصادم ہوتے
ہیں اور پھر انسان اپنی پست حیثیت سے اوپر اٹھ کر دیوتا کے لطیف اور ارفع مقام پر پہنچ جاتا ہے۔
اس کام کے لئے رقص میں اُسے اپنی قربانی دینا پڑتی ہے۔ قربانی اس کے اندر چھپے ہوئے شر کے

استیصال کا ذریعہ ہے اور تمام اساطیر اور مذاہب میں اس کی کارفرمائی صاف دکھائی دیتی ہے۔ قربانی
جسم اور جذبے کے بوجھل پن کو ختم کرتی اور انسان کو گناہ کی دم روکنے والی فضا سے نجات
دلاتی ہے۔ رقص ایک طرح کا گنگا اشنان ہے کہ اس سے پاپ کے داغ دھبے دھل جاتے ہیں
قبائلی ناچ دراصل اجتماعی رقص کی ایک صورت ہے۔ آج بھی لوک ناچ اسی اجتماعی رقص ہی
کو پیش کرتا ہے۔ قبائلی ناچ گویا پورے قبیلے کا اظہار ذات ہے اور اس شر کو ختم کرنے کا ذریعہ جس
نے گھٹن اور بے حسی کی صورت میں پورے قبیلے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ یہ اس دور میں فروغ
پذیر ہوا جس میں ابھی "فرد" پوری طرح "پیدا" نہیں ہوا تھا۔ مذاہب میں یہ وہ دور ہے جس میں خداوند
پورے قبیلے سے مخاطب ہوتا تھا۔ بعدازاں جب فرد کی ذات قبیلے کے اجتماع سے علیحدہ ہوئی تو فرد
اپنے اعمال کے لئے خود جواب دہ متصور ہوا اور "بندے" اور "خدا" کا رشتہ واضح طور پر ابھر آیا۔ فنون لطیفہ
میں بھی جب اجتماعی اظہار نے "انفرادی اظہار" کے لئے جگہ خالی کی تو تخلیق فرد کی ذات کا عکس پیش کرنے
لگی۔ اس سے فن میں وہ تنوع، بوقلمونی اور رنگا رنگی پیدا ہوئی جو فن کار کی ذات کو منہا کر دینے سے کبھی
وجود میں نہیں آ سکتی۔ رقص کے سلسلے میں دیکھئے کہ جب فرد نے اجتماع سے کٹ کر رقص کو اپنی ذات
کی دریافت اور تعبیر کا ذریعہ بنایا تو اس میں وہ تنوع، جدت، وہ گہرائی اور لطافت پیدا ہوئی جو اجتماعی رقص
کی لذت اور شور سے قطعاً مختلف تھی۔ اجتماعی رقص میں دیکھئے رقاص کی شخصیت انبوہ کی اجتماعیت میں
بالکل جذب ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جنگل کرنے پر مارچ کرتی ہوئی فوج، ڈھول کی تال پر رقص کرتا ہوا وحشی
قبیلہ یا جنسی بے راہ روی کا مظاہرہ کرتا ہوا ایک جنگلی گروہ — ان سب میں فرد گویا موجود ہی نہیں ہوتا
دوسری طرف ایک تنہا رقاص کا اظہار فن جسم کے زمینی ٹھوس پن سے اٹھ کر روح کے ارتفاع تک پہنچنے کی ساری
داستان کو پیش کر دیتا ہے۔ رقص میں بقول شخصے رقص اور رقاص ایک ہو جاتے ہیں — اس طور کہ
ان میں تمیز کرنا ممکن نہیں رہتا۔ لیکن رقاص کا اجتماعی رقص میں جذب ہو جانا ایک عمل ہے اور اپنے اوپر

پہلے رقاص اپنے اردگرد کی فضا سے منقطع ہو کر اور بقول ناقد اپنی ذات کے گرد صورت پرکار رقص کر کے بے خودی کی کیفیت میں یکسر ڈوب جاتا ہے۔ (یہ ارتکاز کی شدید ترین صورت ہے) اور پھر اس کے بطون سے ایک منفرد تخلیق کی صورت میں پیدا ہو جاتا ہے۔ یوں کہیے کہ بے خودی کے اندر سے خودی یا شعور ذات جنم لیتا ہے۔ علامہ اقبال نے تخلیق کے اس عمل کو اپنے ایک شعر میں یوں بیان کیا ہے:

رقص تن در گردش آرد خاک را
رقص جاں برہم زند افلاک را

یعنی رقص تن بے خودی کے اس مرحلے پر منتج ہوتا ہے جہاں ارض کا اسرار انجماد ٹوٹ جاتا ہے اور پھر اس بے صورت ہیولے سے رقص جاں کا وہ پیکر برآمد ہوتا ہے جس کی اپنی انفرادیت اور خودی ہے اور یہ افلاک تک سے ٹکرانے کی سکت رکھتا ہے۔

رقص کی زبان جسم ہے اور جسم کو رقص بہ تن کی طرح ذرا سی ٹھیس لگنے پر ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ رنگ، پتھر اور لفظ کے مقابلے میں جسم ایک کمزور سا وسیلہ ہے۔ اسی لئے رقص کے مظاہر جسم کی صورت میں نہیں بلکہ پتھر، لفظ یا تصویر کی صورت ہی میں محفوظ رہ سکے ہیں۔ پاکستان میں ہڑپہ اور موہنجوداڑو میں، ایلورا اجنتا اور مصر میں دیگر قدیم خاندانوں کے رقص پتھر یا تصویر میں محفوظ ہیں۔ اسی طرح شاعری نے بھی رقص کی رفعت اور لطافت کو لفظوں میں سمیٹنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ رقص مغربی شاعری کا ایک شاداب موضوع ہے۔ چنانچہ وہاں کی شعری زبان میں رقص کے مظاہر بڑی طوالت سے اجاگر ہوئے ہیں۔ دوسری طرف اردو شاعری نے رقص کے موضوع سے سوتیلی ماں کا سا سلوک کیا ہے۔ حد یہ کہ جدید دور سے قبل رقص شاذ ہی اردو شاعری کا موضوع متصور ہوا ہے۔ جدید دور میں حقیقتاً شاعری کی نظر رقاصہ رقص کے بارے میں ایک عام شہری کے رد عمل کی عکاسی ہے یعنی اس میں اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ رقص بے باکی اور بے حیائی کا مظہر ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی نظم اخلاقی اور اخلاقیاتی معیاروں سے متعلق ہے نہ کہ رقص کے موضوع سے۔ ن م راشد کی نظم "اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے" میں بھی

رقص کی لطافت و رفعت اور جذبے کی تہذیب کا عمل ناپید ہے۔ یہاں بھی رقص بجائے خود نظم کا موضوع نہیں بلکہ بعض دوسری ذہنی واردات کے تابع ہے۔ نظم میں شاعر نے اپنے زمانے کے ایک ایسے برہم نوجوان کو پیش کیا ہے جو زندگی سے بھاگ کر رقص گاہ میں پہنچتا ہے اور پھر اپنی ہم رقص سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اسے اپنے بازوؤں کے حصار میں پناہ دے۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

جدید اردو شاعری میں رقص کے موضوع پر غالباً صرف دو خوبصورت نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے ایک یوسف ظفر کی ہے، دوسری قیوم نظر کی۔ یوسف ظفر کی نظم کے کچھ حصے:

رقص

چاندنی شب میں مری موہنی ناگن رقص کر
پھر اسی دھن میں اسی گت پہ چھم چھم رقص کر

چھم چھم چھما چھم رقص کر — موہنی ناگن رقص کر
طبلہ بجے دھن دھن دھمک — چھاگل بجے چھم چھم چھمک
آنکھوں کے تارے ناچ جائیں — گت کے سہارے ناچ جائیں
یوں رقص میں یوں انگلیاں — جیسے لچکتی کہکشاں
نکھیں نگاہیں رقص میں — چاندی کی بانہیں رقص میں
رک اور رک کر جھوم جا — دیکھ اس طرف اور گھوم جا
گردن کو مٹکا کر رکھ — آنکھوں کو شرما کر رکھ

چھم چھم چھما چھم رقص کر
موہنی ناگن رقص کر

بال بکھرا کر ذرا بانہیں اٹھا کر رقص کر
یوں نہیں تو مجھ سے نظر سے مسکرا کر رقص کر

فی الواقعہ یہ قوت وہی ابتدائی انگیخت ہے جو باہر کی دنیا ہی نہیں اندر کی کائنات میں بھی جاری و ساری ہے۔ روجر سیشنز نے موسیقی کی تخلیق کے سلسلے میں چند اہم مدارج کا ذکر کیا ہے [illegible] اور ترتیب اور لکھا ہے کہ داخلی تحریک کا تعلق اسلوب سے ہے، ادراک کا حیثیت سے اور ترتیب کا عمل یہ ہے کہ موسیقار پہلے اُن نغموں کو لکھے جو ذہن میں مرتب ہو رہا ہے اور پھر اسے حتمی صورت دے۔ ہیرلڈ شاپیرو کی کار فرمائی کے بارے میں اس کا موقف یہ ہے کہ موسیقار اس کیف و سرور میں معنی پیدا کرتا ہے جو اس کی فطرت اُسے عطا کرتی ہے ______ معنی فراہم کرنے کے اس عمل کو وہ نئی صورت گری کا نام دیتا ہے۔ روجر سیشنز کی طرح ہیرلڈ شاپیرو نے بھی باطن کے کچے مواد کی کشف و ہیئت کا ذکر کیا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ جہاں روجر سیشنز اس کچے مواد کو فطرت کی دین قرار دیتا ہے وہاں ہیرلڈ شاپیرو کا خیال ہے کہ موسیقار کا ذہن سدا فعال رہتا ہے اور وہ اپنی عام زندگی میں جو کچھ سنتا ہے اسے اپنے لاشعور کے حوالے کرتا رہتا ہے۔ جب یہ موسیقی جزو ذہن بن جاتی ہے تو یہ سرمایہ اپنی صورت بدل کر ایک ایسے نغمے میں ڈھل جاتا ہے جو محض سُروں کا اجتماع نہیں بلکہ انسانی جذبوں کا عکاس بھی بنتا ہے۔

روشنی کی طرح آواز کی دنیا میں بھی دوئی بہر حال موجود ہے گو آواز کی دنیا میں یہ اتنی شدید اور واضح نہیں ہے۔ روشنی کی دوئی اندھیرے اور اجالے کے تصادم سے اور آواز کی دوئی زیر و بم کے انداز میں ابھر کر پیش کرتی ہے۔ یہ ایک ایسا جہان ہے جس میں تنظیم کم اور انتشار زیادہ ہے مگر جب یہ تخلیقی عمل کے دائرے میں آ جاتا ہے تو دوئی ختم ہونے لگتی ہے اور ایک ایسی صورت تخلیق ہو جاتی ہے جو تضادات سے بلند و بالا ہے۔ یہی موسیقار کا کمال بھی ہے کہ وہ آوازوں کے ہجوم سے ایک ایسا نظم ترتیب دے

---

1. Inspiration
2. Conception
3. Composition
4. Style
5. Harold Shapero ——— The Musical Mind (Modern Music)

جس میں تضادات حل ہو چکے ہوں۔ بے شک اس نغمے میں تنوع اور رنگا رنگی موجود ہوگی لیکن یہ سب کچھ تضادات کی صورت میں نہیں بلکہ ایک منظم اور مرتب روپ میں برآمد ہوگا۔ گویا موسیقی آوازوں کو باہم میں مربوط ہی نہیں کرتی بلکہ انہیں ایک ارفع سطح بھی تفویض کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے دوئی کے اندر سے ایک کو وجود میں لانے کا کارنامہ بھی سرانجام دے ڈالتی ہے۔

موسیقی کے بارے میں ایک مروج خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سُر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر نے اس خیال کی تردید میں واگنر کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے ہیجانِ جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعہ سے برانگیخت ہوتے ہیں بلکہ جذبات کا اظہار ہے اور یہ اظہار مجرد صورت اختیار کرنے پر قادر ہے۔

یوں آواز جذبے کے ہیولیٰ پن کو ترک کر کے اور اپنے وجود کی ابتدائی حالت سے گزر کر ایک نئی تخلیق میں ڈھل جاتی ہے۔ موسیقار کا کام محض جذبات کے اظہار کے لئے راستہ ہموار کرنا نہیں بلکہ اپنے تخلیقی عمل کی مدد سے انہیں اہم صورتوں میں ڈھالنا ہے۔ چنانچہ جب تک نئی تخلیق میں فنکار کی جمالیاتی حس کے عنصر کو حیثیت تفویض نہ کی جائے تخلیقی عمل کے پورے نظام کو سمجھنا ناممکن ہے۔

---

6. Wagner
7. Susane K. Langer ——— Philosophy In A New Key P 188

(۴)

رقص اور موسیقی میں آہنگ کی پہچان نسبتاً آسان ہے، وجہ یہ کہ فن کے ان مظاہر میں ریدم کی ایک جانی پہچانی صورت اندر کی دنیا کی طرف راہنمائی کے لئے ہمیشہ موجود ہوتی ہے مگر بعض دوسرے فنون بالخصوص کوزہ گری، مجسمہ سازی اور مصوری وغیرہ میں آہنگ کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ فنِ مصوری میں اظہار کا اہم ترین ذریعہ خطوط ہیں اور خطوط کا آہنگ ایک قطعاً جداگانہ مزاج کا حامل ہے۔ تھامس بوڈکن کا قول[1] ہے کہ وہ آہنگ جو تصویر کو اوپر اٹھا کر مصوری کے درجہ پر لے جاتا ہے، پیٹرن، ڈیزائن یا کمپوزیشن کے مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے لیکن یہ تمام الفاظ دراصل کوششوں کے اس توازن ہی کی نشان دہی کرتے ہیں جس سے نفسِ تصویر کی اکائی کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ گویا آہنگ تصویر کے جملہ خطوط[2]، رنگوں[3]، خارجی صورتوں[4]، مکانیت[5] اور روشنیوں[6]

[1] Thomas Bodkin ------ The Approach to Painting P 28

[2] Lines [3] Colours [4] Masses [5] Spaces [6] Lights

کا وہ اجتماع ہے جو یکائی کے تصور کو وجود میں لاتا ہے نیز وہ تصویر کو اس طور قوت تفویض کرتا ہے کہ نفسِ تصویر کے کسی ایک حصے پر زیادہ دیر تک مرتکز نہیں رہنے پاتی۔ یہی آہنگ تصویر کو وہ تکوین تناسب اور شیرازہ بھی بخشتا ہے جو تصویر کے مختلف اجزاء کی مکمل ہم آہنگی کا دوسرا نام ہے۔ مگر تھامس بوڈکن کی اس بات سے ذہن اس اقلیدسی آہنگ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے جسے گولڈن سیکشن[1] کا نام ملا ہے اور جس کے تحت یونان کے دورِ زریں میں محاسنِ فن میں ایک اقلیدسی قانون کو تلاش کرنے کی سعی کا آغاز کر دیا تھا۔ مختصراً ان کی یہ دلیل کہ اگر آرٹ توازن کا دوسرا نام ہے اور توازن مختلف اشیاء کی مقدار یا حجم میں تناسب کی دریافت، تو پھر ظاہر ہے کہ تصویر ایک مقررہ ضابطے کے تابع ہونی چاہیئے۔ بے شک گولڈن سیکشن ایک ایسا اصول ہے جسے ہر اچھا فنکار شعوری یا لاشعوری طور پر ملحوظ رکھتا ہے تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کیا فن نظم و ضبط کا اس سختی سے پابند بھی ہو سکتا ہے؟ وجہ یہ کہ اگر بعض مقررہ خطوط کے مطابق ہی تصویر بنانا لازمی قرار پائے تو اس میں وہ تخلیقی عنصر کہاں سے آئے گا جسے ہنری مور[2] نے تخلیق کی ناقابلِ فہم جہت کا نام دیا ہے اور جو روایت کے اندر سے بغاوت کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے! ہربرٹ ریڈ نے شاعری کے باب میں یہ بات کہی کہ ردیف اور قافیہ کی سختی سے پابندی کی جائے تو ایسی گھٹن جنم لے گی جو اس پابندی کو توڑنے ہی سے رفع ہو سکتی ہے۔ تمام اچھے مصوروں نے ضابطے اور روایت کے زنجیر اور قانون کو توڑنے کی سدا کوشش کی ہے اور اس لئے گولڈن سیکشن کے اقلیدسی آہنگ کا انحصار محض اطلاق فن کے لئے کبھی کارآمد ثابت نہیں ہوا۔ بایں ہمہ آہنگ کے بغیر مصوری کے کسی شاہکار کا تصور کرنا بھی محال ہے۔ یہ آہنگ تصویر کی خارجی جہت ہی نہیں اس کے داخلی نظام میں بھی کارفرما ہوتا ہے اور اس دوہرے عمل ہی سے تصویر میں انفرادیت اور تازگی پیدا ہوتی ہے۔

[1] Golden Section

[2] Henery Moor

عام طور سے فارم یا ہیئت سے مراد یہ لی جاتی ہے کہ فن کار ایک پہلے سے متشکل ہیئت کو
لفظ، رنگ، سنگ یا سُر میں منتقل کرتا ہے۔ اس کی مقبول ترین صورت تو وہ ہے جسے افلاطون سے منسوب کیا
گیا ہے یعنی فن نقل کی نقل ہے۔ علاوہ ازیں افلاطون نے فارم کی دو واضح صورتوں کی نشان دہی کی ہے: ایک
وہ صورت جس کا حسن زندہ شے یا اس کی نقل میں مستور ہوتا ہے، دوسری وہ صورت
یا تجرید جو مستقیم خطوط، قوسوں اور سطحوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ تاہم افلاطون کا یہ نظریہ
محلِ نظر ہے کہ فن کار کا کام محض شے کے اندر چھپی ہوئی فارم کو دریافت کر کے پیش کر دینا ہے۔ حقیقت یہ ہے
کہ جب فن کار اس فارم کو دریافت کرتا ہے تو دریافت کرنے کے اس عمل میں ایک نئی فارم تخلیق کر
لیتا ہے۔ ہر فن کار بنیادی طور پر ایک کلیس ہے، وجہ یہ کہ وہ دریافت کرتا ہے لیکن ایک ایسا کلیس
جو نئی دنیا کی اس جھلک کو بھی پیش کرتا ہے جو اس نے خود دیکھی تھی اور جس میں اس کے وہ تمام جذبات
شامل تھے جو اس نئی دنیا کو دیکھ کر اس کے سینے میں موجزن ہو گئے تھے۔ یہیں فن کار کی شخصیت، اس کا
ماحول اور اس کے دیکھنے کا خاص زاویہ فن کی تخلیق پر اپنے اثرات مرتب کرتے ہیں۔ خود مصوری میں دو
متوازی طریق ہمیشہ رائج رہے ہیں اور اصل مصوری ان کی آمیزش ہی سے عبارت ہے۔ ایک وہ جو خطوط
کی مدد سے تصویر پیش کرتا ہے، دوسرا جو تصویر کو اس کے پورے تناظر کے ساتھ سامنے لاتا ہے۔ مصوری
کی اصطلاح میں پہلے طریق کو اقلیدسی اور دوسرے کو نامیاتی[۲] کا نام دیا ہے۔ خطوط کا طریق، ان کی قوسیں، تیز
رفتار ایک داخلی اور خارجی ہیجان ہی کی عکاسی ہے۔ چنانچہ ان اقوام کے ہاں جو جنگ و جدل میں زیادہ مصروف
تھیں، یا جن کے ہاں خانہ بدوشی کا رجحان زیادہ قوی تھا یا جن کا ماحول کسی وجہ سے سازگار نہیں تھا بلکہ
ایک دائمی خوف کے سامنے تنگ آ گیا تھا، اس قسم کا آرٹ پیدا ہوا جس میں خطوط کا استعمال زیادہ تھا۔ اس
آرٹ کا خالق اپنے ماحول سے ڈر، فرار اختیار کرنے کے لئے خطوط کا سہارا لیتا یا خود کو حملہ ور قوتوں سے

---

[۱] Herbert Reade — Art Now P 62

[۲] Organic

سے محفوظ رکھنے کی خاطر دائروں، مثلثوں یا مربعوں کے حصار میں پناہ لیتا ہوا نظر آتا ہے۔ قدیم
انسان کے ہاں ماحول کا یہ خوف بہت زیادہ تھا۔ چنانچہ فرانس کی لاسکس گفا[۱] اور تیز اور اسپین
کی متعدد غاروں میں جو آرٹ کے نمونے ملے ہیں ان میں خطوط کا استعمال خاصا نمایاں ہے۔ دوسری
طرف ایران میں جہاں بیرونِ ملک سے قبائل کی یلغار کا سلسلہ طویل عرصہ پر پھیلا رہا، ایک ایسے
آرٹ کو فروغ ملا جو خطوں کے علاوہ دائروں، مثلثوں اور مربعوں پر مشتمل تھا۔ تاہم سب سے زیادہ نمایاں
کا رجحان دورِ جدید میں جب عام زندگی سے سکون و طمانیت کی فضا چھن گئی تو تجریدی آرٹ اور
کیوبزم[۲] وغیرہ تحریکوں نے جنم لیا، جو دراصل فرار اختیار کرتے ہوئے خطوں کی شکل میں یا مربعوں
اور مثلثوں کی پناہ گاہوں کے روپ میں ظاہر ہوئیں۔ مختصر یہ کہ اقلیدسی آرٹ کی پہچان اس کا تحرک ہے
اور یہ تحرک ہمیشہ اقلیدسی اشکال کے سہارے تجریدیت کی طرف لے جاتا ہے گویا اس میں سفر
کی کیفیت ایک غالب رجحان کے طور پر موجود ہے۔ دوسری طرف نامیاتی آرٹ میں حرکت کے بجائے
انجذاب کا عمل زیادہ نمایاں ہے اور اس کا خالق اپنے ماحول سے نسبتاً زیادہ گہرے لگاؤ کا مظاہرہ
کرتا ہے۔ چنانچہ تصویر میں تناظر وسیع ہو جاتا ہے۔ خطوط مدغم ہو جاتے ہیں اور تصویر کو دیکھ کر
طمانیت اور سکون سا محسوس ہوتا ہے۔ روحانی تصورات کی عکاسی کے لئے آرٹ کا یہ طریق اپنے
ہی مستعمل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب مصور کسی شے کو پیش کرتا ہے تو اس کا کام محض تصویر اتارنا
نہیں ہوتا کہ یہ کام تو فوٹوگرافی کہیں بہتر طریق سے سرانجام دے سکتی ہے تو پھر وہ کسی عنصر کو پیش کرتا ہے؟
فن کے ناقدین کا خیال ہے کہ شے کی ظاہری ہیئت کے اندر اس کی ایک داخلی ہیئت چھپی ہوتی ہے
جسے فن کار دریافت کر کے پیش کر دیتا ہے۔ اگر بات صرف یہیں تک ہوتی تو دراصل وہ ایک مصور
ایک ہی طرح کی داخلی ہیئت اخذ کرنے میں کامیاب ہو سکے اور اگر ایسا نہیں ہے تو ماننا پڑے گا

---

[۱] Lascaux Cave

[۲] Cubism

جاتے ہیں۔ مصور کا تخلیقی عمل اس بات میں ہے کہ وہ ان سب کے ملاپ سے ایک تیسری حقیقت کو وجود میں آنے کی تحریک دے۔ مگر یہ بھی ممکن ہے کہ تمام خطوط اور رنگ اور زاویے مصور کی ذات کے اندر جذب و تحلیل ہو کر تخلیقی جنت کے لئے کچا مواد بن جائیں۔

۵

ادب اور شاعری: — شاعری کو فنونِ لطیفہ کا آمیزہ بھی کہا گیا ہے۔ وہ یوں کہ شعر میں پینٹنگ کا رنگ، خطوط کا تحرک اور سُر کا ترنم — یہ سب یکجا ہو جاتے ہیں۔ مگر اس آمیزش کے باعث وہ اس اعتبار سے کہ شاعری کی ترسیل میں ایک الگ ذریعۂ اظہار بھی ہے، اسے ایک منفرد فن لطیف کی حیثیت حاصل ہے۔ پھر چونکہ اس کا ذریعۂ اظہار زبان ہے جس کی بجائے خود دو سطحیں ہیں، اس لئے یہ فن زیادہ نازک اور مشکل بھی ہے۔ زبان کی ان دو سطحوں میں سے ایک تو کاروباری ہے جو عام زندگی کے مقاصد نیز منطق اور استدلال کے لئے مستعمل ہے اور دوسری مجازی جو احساس و تخیل کے اظہار کے لئے موزوں ہے۔ مگر مشکل یہ ہے کہ اس کی کاروباری سطح ہمیشہ اس کی مجازی سطح پر غالب آنے کے لئے بے قرار رہتی ہے، اسی لئے شاعر کا زبان کے کاروباری اسلوب سے سبکدوش ہونا ضروری ہے ورنہ وہ شعر کہہ ہی نہ سکے۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ خود مجازی سطح بھی اکثر و بیشتر کثرتِ استعمال کے باعث کاروباری سطح پر آ جاتی ہے۔ مثلاً ایک دور کی تشبیہیں، استعارے، تراکیب وغیرہ آئندہ دور میں پٹ پٹا کر کاروباری حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ چنانچہ شاعر کو ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ ہر بار زبان کو ایک نئے انداز میں استعمال کرے۔ یوں کہ اس کی مجازی سطح کاروباری سطح پر غالب آ جائے۔

بھی زیادہ کار آمد لفظ مونتاژ ہے۔ وجہ یہ کہ ایک عام انسان جن "اکائیوں" کو تخلیق کرتا ہے، وہ گشٹالٹ تو ہو سکتی ہیں لیکن جب تک ان میں روح کی لہر کی موجودگی نہ ہو، وہ مونتاژ کہلا نہیں سکتیں۔ ایک شعری تخلیق روح کے وجدان پھیلاؤ سے عبارت ہونے کے باعث یقیناً اس قابل ہے کہ اسے ایک جمالیاتی مونتاژ کا نام دیا جاسکے۔ جدید ترین اردو نظم کے بعض ناقدین نے نظم کی اس اکائی کو بنظر تحقیر دیکھا ہے اور کہا ہے کہ نظم اس قسم کی پابندی کو قبول کر کے تو مصنوعی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ان ناقدین سے اس حد تک تو اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ منطقی انداز کی شعوری تخلیق نظر ثانی جدید نظموں میں بھی بڑی مضحکہ آمیز ہو جاتی ہے لیکن اس سے نظم کی اکائی یا تکمیل کا سوال اس لئے متاثر نہیں ہوتا کہ بُری تخلیق کو مثال کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی شعری تخلیق جب تک اپنی تکمیل کا احساس نہ دلائے اسے شعری تخلیق کہنا ہی ممکن نہیں۔ چنانچہ جدید ترین اردو شاعری میں ایسی لاتعداد نظمیں مل جائیں گی جو آزاد تلازمِ خیال کا نمونہ تو ہیں لیکن گشٹالٹ یا جمالیاتی مونتاژ کی سطح پر نہیں آسکیں۔

جدید ترین اردو شاعری کا ذکر آیا ہے تو جملۂ معترضہ کے طور پر ایک اصولی بات کا ذکر ضروری محسوس ہونے لگا ہے۔ یعنی اس بات کا کہ خواب کا وصف اس کی آوارہ خرامی اور بے ربطی ہے جب کہ فنی تخلیق ایک وژن کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فنی تخلیق اپنی جہت سے پہچانی جاتی ہے اور خواب اپنی بے ربطی سے۔ خواب کا سفر اس پاگل شخص کا سفر ہے جس کے لئے راستے کی ہر پگڈنڈی ایک دلکش دعوت ہے جب کہ فنی تخلیق کا سفر اساس

* مونتاژ [illegible] Leibniz کے نزدیک ایک ایسی روحانی انفرادیت ہے جس کے عمل میں اجتماعیت اور انفرادیت ساتھ ساتھ موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ Leibniz نے کہا ہے کہ [illegible] کا تصور [illegible] ہی کو پیش کرتا ہے۔

£ Frank Kermode —— Romantic Image P 44

گویا کا سفر ہے جو ایک خاص جہت میں رواں دواں رہتا ہے اور اپنے سفر کے دوران میں ان تمام راستوں کو مسترد کرتا جاتا ہے جو اس کی غیر شعوری جہت کے لئے سازگار نہیں۔ تاہم ایک فنی تخلیق کسی سوچے سمجھے ہوئے منصوبے یا متعین کردہ منزل کے تقاضوں کی مطیع ہرگز نہیں۔ منزل تو اس کے بطون میں پوشیدہ ہے — اس حد تک کہ خود فنکار کو اس بات کا علم نہیں ہوتا کہ اس کا تخلیقی عمل اسے کس منزل پر پہنچائے گا۔ اب جب ایک فنی تخلیق کسی دلکش منزل پر ختم ہو جاتی ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کر سکے اور محض ہوا میں معلق رہے تو تکمیل سے محروم رہنے کے باعث جمالیاتی مونتاژ کی سطح سے نیچے گر جاتی ہے۔ جدید ترین نظم گو شعرا کے لئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے!

شعر کیونکر وجود میں آتا ہے؟ — یہ ایک ایسا سوال ہے جس کے بارے میں قریب قریب ہر قابلِ ذکر شاعر یا مفکر نے کوئی نہ کوئی خیال انگیز بات ضرور کہی ہے۔ مثال کے طور پر ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شعر گوئی کا وصف اس شخص ہی کو ودیعت ہوتا ہے جو دوسروں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہو بلکہ جیسے ایک طویل اور گہری سوچ بچار کے بعد بھی پہلے پہل سوچ کے اس عمل کو اس نے سابقہ محسوسات کا ترجمان ہی نہیں فرد کی عام زندگی میں داخل ہونے والے محسوسات کا رہبر بھی قرار دیا ہے۔ چنانچہ شاعری کے بارے میں اس کا یہ نظریہ ہے کہ شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا۔ یہ ایک بنیادی بات ہے جو جنم لیتی ہے جن کی ایک حالتِ سکون میں بازیافت کی گئی ہو مگر پھر آہستہ آہستہ سکون کی حالت باقی نہیں رہتی اور ویسے ہی توانا محسوسات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کا یہ تو ایک ایسے شخص کا تجربہ ہے جس نے اپنی زندگی کا بیشتر حصہ فطرت کی سکون پرور آغوش میں گزارا اور سکون کی اس حالت میں اس تنہائی کو بھی چکھا جس کے بغیر فطرت اپنی نقاب کشائی میں ہمیشہ بخل سے کام لیتی ہے۔ تنہائی کے اس عالم میں جب فطرت کا تشکیلی عمل اپنی انتہا کو پہنچتا ہے تو ایک ایسی عجیب تنگ اور پُر اسرار فضا پیدا ہو جاتی ہے جسے ورڈز ورتھ نے بیان

محسوس کیا اور ایک صوفی کی طرح اسے حالتِ سکون سے تعبیر کیا — اس فرق کے ساتھ کہ صوفی
کے ہاں فطرت اور صحبت کا یہ سکون نروان کی اس حالت کا پیش خیمہ ہے جس میں جذبات و احساسات
کی یکسر غیب ہو جاتی ہے جب کہ ورڈز ورتھ کے ہاں سکون کا یہ عالم فطرت یا انسانی زندگی کی معمولی
معمولی چیزوں اور باتوں سے وابستہ مسرت کو گہرے طور پر محسوس کرنے کا موجب ہے حتیٰ کہ شاعر
پر وہی محسوساتی عالم طاری ہو جاتا ہے جو اصل تجربات کے دوران اسے حاصل ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ
ورڈز ورتھ کے یہ تصورات دراصل ایک شاعر کے تصورات ہیں اور اس سے ان میں محسوسات کی تکرار سی
کے انداز سے ان کی تہ میں کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔ رہا یہ سوال کہ کیا شاعر محض سابقہ محسوسات کی بازیابی
تک ہی محدود رہتا ہے تو اس سے بحث فن پی نقل کے نظریے کی طرف منتقل ہو جائے گی۔ چنانچہ
اس سے صرف نظر کرتے ہوئے ورڈز ورتھ کے اس خیال کے اس حصے کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے
کہ وہ شعر کی تخلیق کے لئے اس حالتِ سکون کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ایک ایسا ماورائے فطرت ہے جس میں
تمام اثرات اور تغیرات حذف ہو جاتے ہیں اور فطرت کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس ابھر آتا ہے۔ موجود
کی اس فضا میں سے ایک عالم رنگ و بو کی تخلیق ممکن ہے۔ ورڈز ورتھ کے نظریے میں تخیل کا دوسرا عنصر
یہ ہے کہ وہ شعر کی تخلیق میں حسن کو ایک محرک قرار دینے کا مدعی ہے۔ یہ بات اس مقبول عام نظریے
سے مختلف ہے جس کے مطابق معاشرتی دنیا اور اس کے عواطف ہی شعری تخلیق میں واحد عنصر کی حیثیت
رکھتے ہیں۔ شیلے کا موقف یہ ہے کہ دنیا میں خیر اور حسن کے جلوے دراصل اس عظیم قوت کے
کرشمے ہیں جو زندگی کے جلوؤں میں پوشیدہ ہے اور جو انسانی ذہن کی ہر کاوش کو جھوٹ کے خارج
کر تبدیل کرنے پر مسلط ہوئی رہتی ہے۔ فطرت کا حسن، محبت، خیر، نیک اعمال، اچھے قوانین، فلسفہ اور
فن لطیف — یہ سب اس مخفی قوت ہی کے مظاہر ہیں۔ یہ شیلے کے اس عقیدہ کا تجزیہ
کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس میں اس افلاطونی نظریے کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو زندگی
کی وحدت اور عالم گیری پر زور دیتا ہے۔ مگر غور کیجئے کہ شیلے کا یہ نظریہ ماورا کے تصورات سے بھی کس قدر قریب
ہے کیوں کہ یہ ایک ایسی پراسرار قوت ہے جو معاشرتی دنیا کی ہر شے میں سرایت کر سکتی ہے جیسے

کے ہاں اس مخفی قوت کے وجود کا ایک گہرا شعور ابھرا ہے اور وہ شعر کو اس قوت کی مقدس آواز
ہی سے ایک قرار دینے پر مصر ہے۔ اس کے مطابق شعر حسن ازلی و ابدی حقیقت کو منکشف
کرتا ہے جو کائنات کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کے پس پشت موجود ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران یہی
قوت شاعر کو اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔ ہوتا یوں ہے کہ ایک خاص لمحے میں اس
کے اندر سے خوبصورت خیالات و محسوسات اچانک روشنی کی دنیا میں نمودار ہوتے اور پھر
واپس چلے جاتے ہیں۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ اس ایک لمحے میں ان تصورات کو لفظوں میں مقید
کرنے کی کوشش کرے اور یوں روحانی قوت کے ان اثرات کو برقرار رکھے جن کے بغیر زندگی کا
باسی اور بے رنگ ہو جانا ناگزیر ہے — کولرج نے شعر کی تخلیق میں خارج اور داخل کے انضمام
کی نشان دہی کی ہے۔ یعنی جب باہر کی دنیا کے اثرات شاعر کی داخلی دنیا سے متصادم ہوتے
ہیں تو اس تصادم کے نتیجے میں بالآخر ایک ایسی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں تمام تضادات حل
ہو چکے ہوتے ہیں۔ شعر اسی کیفیت کا دوسرا نام ہے۔ کولرج جذبے اور اس کے اظہار کی صورت
(فارم) میں تفاوت کا اس طور قائل نہیں کہ فارم کو جذبے کا لباس قرار دے۔ اس کا یہ موقف ہے کہ
خیال یا جذبے کے ساتھ اس کی ہیئت بھی شاعر کے باطن ہی میں نمو پذیر ہوتی رہتی ہے اور اس لئے
ان دونوں میں حد فاصل قائم کرنا کچھ ایسا ضروری نہیں۔ کولرج کے نزدیک وہ مقام جہاں تخلیق کا عمل
جاری رہتا ہے ایک ایسا خطہ ہے جو ہونے اور نہ ہونے کی درمیانی حالت سے مشابہ ہے اور
نہ تو مکمل طور پر تخیل ہے اور نہ قطعی طور پر شعور۔ اپنی نظم قبلائی خان کی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے کولرج
نے کہا ہے کہ وہ تقریباً تین گھنٹے تک سویا مگر اس تمام عرصے میں تصورات اس کے سامنے یوں ابھرتے
رہے جیسے ان کی اشیا مجسم ہو گئی ہوں اور پھر یہ تصورات بغیر کسی شعوری کوشش کے خود ہی اظہار کے
پیکروں میں منتقل بھی ہوتے رہے۔ یہ بات ظاہر کرتی ہے کہ کولرج کے ہاں "ہونے اور نہ ہونے" کے

؎ COLERIDGE

دیدار کی دریافت اس کے اپنے تجربات ہی کا ثمر تھا۔

تخلیقی عمل کے بارے میں کچھ اور لوگوں نے بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً جان ڈرائیڈن[1] کا یہ خیال ہے کہ تخلیق سے قبل الجھے ہوئے خیالات ایک گہری تاریکی میں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہو رہے تھے (گویا شکست و ریخت کا عمل جاری تھا)۔ تخلیقی عمل انہیں اچانک روشنی میں لے آیا تب ان میں سے بعض منتخب اور دوسرے مسترد ہو گئے۔ تخلیقی عمل سے قبل ایک بحرانی یا نراجی کیفیت[2] کی طرف کچھ اور اشارے بھی ملتے ہیں مثلاً والیری[3] نے کہا ہے کہ نراج ذہن کی زرخیزی کی علامت ہے نیز یہ کہ شاعر کو ایک مصرعہ تو اللہ تعالیٰ سے ودیعت ہوتا ہے باقی اُسے خود دریافت کرنا پڑتا ہے اسی طرح ہربرٹ ریڈ کا یہ موقف ہے کہ شاعری نراج کی حالت سے شاعر کا فرار ہے — بیجلی نے تخلیق کے عمل میں آہنگ کی کارفرمائی کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے اور کہا ہے کہ آہنگ اپنی تکرار سے ایک ایسی سو کے جاگنے کی سی نیم کیفیت پیدا کر دیتا ہے جس میں شاعر ذہن کے بوجھ سے آزاد ہو کر خود کو علامتوں میں منکشف کرنے لگتا ہے — غرض لاتعداد لوگوں نے شعری تخلیق کے باب میں اپنے یا دوسروں کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالی ہے اور شعری آمد کے مجرد لمحوں کو منور کرنے کی کوشش کی ہے مگر جیسے جیسے یہ خیالات و تاثرات مجتمع ہو کر بعض مکاتبِ فکر میں بھی منتقل ہو گئے ہیں، شعری تخلیق کے بارے میں باقاعدہ نظریے وجود میں آ گئے ہیں مثلاً ایک مکتبِ فکر کا یہ خیال ہے کہ شاعر کی باگ ڈور کسی روحانی ہستی کے ہاتھ میں ہوتی ہے جو اُسے اپنے اظہار کے لئے استعمال کرتی ہے۔ اسی بات کو بعض شاعروں نے یوں بیان کیا ہے کہ ان کے اندر کوئی جن ہے جو انہیں تخلیق پر مجبور کرتا ہے۔ چونکہ شاعر کا تخیل بالعموم تصورات کی تجسیم پر مائل ہوتا ہے اس لئے اکثر شعراء نے ایک پُراسرار اور عالم گیر قوت کو روحانی ہستی کی صورت میں محسوس کیا ہے ورنہ فکری سطح پر یہی تاثر فلسفے

---

[1] John Dryden
[2] Chaos
[3] Valery

کے عین نظریے کے تابع ہو کر ایک باقاعدہ مکتبِ فکر کی صورت میں بھی ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اُوپر تخلیق کے سلسلے میں ذکر ہوا کہ اس کے مطابق خیر اور حسن کے مجلّا مظاہر دراصل ایک ایسی عظیم قوت کے کرشمے ہیں جو زندگی کے بطون میں پوشیدہ ہے۔ قریب قریب یہی وہ صوفیانہ نظریہ ہے جس کے مطابق عالمِ شہود دراصل حقیقتِ مطلق کا پرتَو یا ظل ہے۔ مغربی فلسفے میں اس صوفیانہ تصور کا ایک اہم علمبردار افلاطون ہے۔ بنیادی طور پر یہ وہ نظریہ ہے جس نے مشرقی ممالک میں فروغ پایا اور استغراقی طرزِ فکر کی پیداوار ہونے کے باعث خوشہ چینی کے عمل پر منتج ہوا۔ مراد یہ کہ مشرق میں تجربے اور تخلیق کے بجائے کشف و الہام کو اہمیت ملی اور شعر بھی معروضی دنیا کا ترجمان نہیں بلکہ "اوپر سے" اترا ہوا ایک صحیفہ متصور ہوا۔ چنانچہ شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کا لقب ملا اور شعری تخلیق مادی باخبریت سے بالا کرنے کے مترادف قرار پائی۔ اس نظریے کی یہ خوبی ہے کہ اس نے شعر کی پُراسراریت کو حقیقتِ مطلق کی پُراسراریت سے منسلک کیا اور یوں شعر کی سحر انگیز کیفیات کو مادی عوامل اور مساعی کے نتائج سے قطعاً ممیز کر دیا۔ چنانچہ غالب نے کہا

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

اور اقبال نے کہا۔

میری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنابندی

اسی طرح شبلی نعمانی نے بھی اس بات کا اظہار کیا کہ شاعری چونکہ وجدانی اور ذوقی چیز ہے اس لئے اس کی جامع و مانع تعریف چند الفاظ میں نہیں کی جا سکتی اور علامہ اقبال نے اپنے خطبات میں ایک وسیع تر تناظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہا کہ خیال اور لفظ و احساس کے بطن سے بیک وقت ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ یہ بات شعری تخلیق کے وجدانی پہلو ہی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

کس پہلو سے زیادہ متاثر ہوتا ہے۔ چنانچہ ہر سچا شاعر تخلیقی عمل سے تو بہر حال گزرتا ہے لیکن جب وہ اس عمل کا تجزیہ کرتا ہے تو اس کے اسی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو تخلیق کے خاص لمحے میں اس پر اثر انداز ہوا تھا یا جس تک اسے رسائی حاصل ہو سکی تھی۔ مثلاً بعض شعراء نے اپنے اس تجربے کو بیان کیا ہے کہ شعر ایک عالمِ خود فراموشی میں جنم لیتا ہے یعنی ایک ایسے لمحے میں وارد ہوتا ہے جب شاعر اپنے گرد و پیش سے منقطع ہو جاتا ہے۔ اسی طرح بعض نے اپنے اس تاثر کو پیش کیا ہے کہ کوئی پُراسرار کیفیت شاعر کے داخلی نظام میں داخل ہو کر اسے توڑ پھوڑ دیتی ہے یا اسے بہا لے جاتی ہے اور وہ خود پوری طرح اس کی گرفت میں آ جاتا ہے۔ اسی کیفیت کو بعض نے جنون یا روحانی مستی کا نام دیا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ کوئی نغمہ دبے پاؤں آ کر شاعر پر چھا جاتا ہے اور وہ اس نغمے کی سحر الاپ میں معروضی دنیا سے منقطع ہو کر کسی غیر مرئی جہان میں داخل ہو جاتا اور تخلیق کرنے لگتا ہے۔ شعری اپج کی آمد کا تجربہ کرتے ہوئے بھی بعض نے اپنے اس تاثر کا اظہار کیا ہے کہ اپج تمام تر وجود سے ایک جست کے ذریعے وارد ہوتا ہے۔ چنانچہ الہام اور عرفان کی باتیں ہونے لگتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تمام شعراء نے تخلیقی عمل کی کار فرمائی تو دیکھی ہے لیکن اس کے اسی حصّے کو وضاحت سے بیان کیا ہے جس سے وہ تخلیق کے لمحے میں بطورِ خاص متاثر ہوئے تھے۔ چنانچہ بعض کے ہاں خود فراموشی یا ارتکاز کی حالت کا ذکر نسبتاً زیادہ ہے، اور بعض کے ہاں تخلیقی جست یا آہنگ سے مس کی کیفیت زیادہ اہم قرار پائی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان شعراء میں سے کسی ایک کا تاثر تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتا۔ احاطہ کرنا تو یہی ممکن ہے کہ علیحدہ علیحدہ تاثرات کو ان کے صحیح مقامات پر فائز کر کے تخلیقی عمل کی مختلف تدریجات پر مشتمل ایک پوری تصویر کو نظر کے سامنے لانے کی کوشش کی جائے ورنہ کسی ایک تاثر کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے سے تخلیقی عمل کی زیادہ سے زیادہ ایک دھندلی جھلک ہی حاصل ہو سکتی ہے۔

تخلیقی عمل

یہی وہ مقام ہے جہاں کوزہ گر کا پاؤں چاک کے پہیے کو مس کرتا ہے اور چاک اس کا تیز اور
تیز گھومنے لگتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ غیر مرئی آہنگ کی یہ حیثیت اور یہ کنار کیفیت کو پہنچنے
کے لئے زندگی اور اس کے تجربات اور مظاہر کا پہلے سے ثبت شدہ نظام پاکاری ہے ورنہ پہنچنے
اس آہنگ کا ناممکن ہوگا۔ چنانچہ اسی لئے تخلیق سے پہلے صورتوں کی شکست و ریخت ضروری ہے تاکہ
موجود کی دنیا اور ناموجود کے عالم میں تفریق باقی نہ رہے۔ جب تک کیفی بلکہ یکتائی کی یہ کیفیت وجود میں
نہ آئے فن کار غیر مرئی آہنگ کو مس نہیں کر سکتا اور یوں تخلیق کے ذریعے اپنی ذات کو بچانے میں
کامیاب بھی نہیں ہو سکتا۔ کوزہ گری کے عمل میں چاک کا پہیہ (آہنگ) کوزہ گر کو پیچھے سے دھکیلتا
ہے اور وژن یا شبیہ جس کی تجسیم پر کوزہ گر کی نگاہ مرکوز ہے اسے سامنے سے اپنی طرف بلاتی ہے
دوسرے لفظوں میں آہنگ، فن کار کی تخلیقی مشین کو چلانے ہی کا باعث بنتا ہے بلکہ لفظوں، رنگوں اور
سُروں کے انتخاب میں بھی فن کار کا معاون ہے جب کہ وژن کو ارسطو کے Prime Mover کا متبادل
سمجھا جانا چاہیئے کہ وہ آزادی کی ایک منزل بن کر فن کار کو اپنی طرف بلاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ فن کار
کس طرح اس وژن تک رسائی پاسکتا ہے کوزہ گری کی مثال کو سامنے رکھیں تو اس سوال کا جواب چاک پر
کوزہ بننے کے عمل سے بآسانی اخذ کیا جا سکتا ہے۔ یعنی یہ کہ کوزہ گر چاک پر گل کا ایک گولا رکھتا ہے اور
اپنے ہاتھوں کے لمس سے اسی گل میں اس وژن کی تجسیم کرتا ہے جو اس کے احساس کے افق پر طلوع ہو
گیا تھا لیکن جس کے خدوخال سے وہ واقف نہیں تھا جس طرح اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق ازلی انڈا
پھوٹ جانے یعنی نراج کی حالت سے ہوئی تھی، بالکل اسی طرح فن کی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالت انتشار
سے جنم لیتی ہے۔ اس کا پہلا مرحلہ وژن کا طلوع ہے اور دوسرا وژن کی تجسیم تاہم ان دونوں مرحلوں میں کوئی زمانی
بُعد نہیں ہوتا بلکہ یہ ساتھ ساتھ نازل ہوتے ہیں۔ کوزہ گر جس گل کی بے ہیئتی ہی سے وژن کی تجسیم کرتا ہے
اور یوں اپنی ریاضت اور تربیت کے ثمر کو خود اپنے باطن کی ہیبت اور طلب کو اس عمل میں پوری طرح
سمو دیتا ہے۔ گویا وژن کی تجسیم میں ایک طرف "آہنگ" کا ہاتھ ہے اور دوسری طرف فن کار کی
پوروں کے لمس کا۔ اگر وژن کی صورت پوری ہی کے صورت میں ہوتی ہے۔ اس کا پہلے ہیئت اور

بے صورت ہو جائے تاکہ موجود کے ذریعے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پس پشت کسی منطقی یا شعوری
عمل کی کارفرمائی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق یوں سامنے آتی ہے جیسے ازل ابد کائنات عدم سے وجود میں آئی
تھی۔

پنجاب کے صوفی شاعر بلھے شاہ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ بھید کی بات جاننے کے
لئے اپنے مرشد شاہ عنایت کے پاس پہنچا تو اس وقت مرشد کیاری سے پنیری اکھیڑ کر کھیت میں لگا رہے
تھے۔ انہوں نے بلھے شاہ کا سوال سُنا تو یوں کہا:

بلھیا رب دا کی پاونا — ایدھروں پٹنا تے اودھر لاونا

(ترجمہ بلھے: رب کا پانا کیا مشکل ہے۔ یہاں سے اکھیڑو، وہاں لگا دو)

یہی تخلیقی عمل کا منظر بھی ہے کہ اس کے ذریعے تخلیق کار ایک عام مرتبے اور ایک ہی سطح سے خود کو
اکھیڑ کر ایک نئی اور ارفع سطح پر فائز کرتا ہے اور یوں حقیقت کے ایک نئے اور کشادہ تر افق کی جھلک
جھلک پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

۲

تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتے ہوئے اس ایک بات کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ ہر شخص تخلیق کار کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ تجربہ شاہد ہے کہ ایک شخص جو عالم و فاضل ہونے کے علاوہ ایک نفیس اور شستہ ذوق نظر سے بھی متصف تھا، ہزار کوشش کے باوجود تخلیق کار کے منصب تک نہ پہنچ سکا جب کہ بعض اوقات ایک ان پڑھ شخص نے بھی تخلیقی اُپج کا بے پناہ مظاہرہ کر دیا جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کار وہ نہیں جسے علوم پر دسترس حاصل ہے یا جو تخلیق کے مطالب و محاسن سے آگاہ ہے بلکہ وہ جسے قدرت کی طرف سے تخلیقی اوصاف ودیعت ہوئے ہیں۔ میں نے اپنی اس کتاب میں ان تخلیقی اوصاف کو ایک وہبی میلان کے طور پر قبول کیا ہے اور اس بات سے کوئی سروکار نہیں رکھا کہ یہ الف کو کیوں حاصل ہوا اور ب کیوں اس سے محروم رہا۔ جس طرح حیاتیات نے ارتقاء کو اس تقلیب (MUTATION) کا نتیجہ قرار دیا ہے جو جینز (GENES) میں کسی بنیادی تبدیلی سے وجود میں آتی ہے اور جانور یا پودے کی نسل کو بدل دیتی ہے (مگر جس کے محرکات نظروں سے اوجھل رہتے ہیں) بالکل اسی طرح ایک تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وصف وہبی اور پیدائشی ہوتا ہے اور وہ اسے اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ ریاضت اور تربیت کا عمل اس وہبی میلان کو جلا تو بخش سکتا ہے

جنم نہیں دے سکتا۔ بے شک بعض اوقات ماحول کی ناسازگاری کے باعث ایک تخلیق کار اپنی تخلیقی اُپج کو بروئے کار لانے سے معذور بھی رہ جاتا ہے مثلاً اگر وہ تربیت و ریاضت کے عمل سے محروم رہے تو قیاس غالب ہے کہ اس کے بطون میں پنہاں تخلیقی مشین ہی زنگ آلود ہو کر رہ جائے گی اسی طرح اگر تخلیق کار کی زندگی تجربات کی بوقلمونی سے ناآشنا ہے نیز وہ مطالعہ، سیر اور زندگی کرنے کی لگن سے بھی پوری طرح فیض یاب نہیں تو قدرتی طور پر اس کے فن میں بھی گہرائی اور نکھار پیدا نہ ہو سکے گا۔ مگر دوسری طرف اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ اگر کوئی شخص تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت، تربیت اور سیاحت کے ہزاروں جتن بھی اُسے تخلیق کار کا منصب عطا نہیں کر سکتے۔ ایک تخلیق کار بنیادی طور پر فطرت کا عطیہ ہے مگر وہ زندگی کے چونے گارے کو استعمال کرنے پر بہر حال مجبور ہے کہ ایسا کئے بغیر وہ اپنا اظہار کر ہی نہیں سکتا۔

تخلیق کار ہونے کی شرط کو ملحوظ رکھنے کے بعد اگر تخلیقی عمل کے جملہ مدارج کی نشان دہی کی جائے تو اول اول اُس کچے مواد کا تجزیہ لازم آئے گا جسے تخلیق کار استعمال کرتا ہے۔ اس کچے مواد کا ایک حصہ تو اُن عناصر پر مشتمل ہے جن سے فن پارے کی خارجی تشکیل ہوتی ہے مثلاً رنگ، سنگ، لفظ وغیرہ۔ مگر یہ عناصر صرف اُس وقت فن پارے کی صورت پذیر ہونے میں مدد دے سکتے ہیں جب فن کار اپنے تخلیقی جوہر سے ان میں ایک برقی لہر سی دوڑا دیتا ہے۔ لفظ ہی کو لیجئے! فنکار کی تخلیق میں کوئی لفظ بھی غیر شاعرانہ نہیں۔ اگر شاعر تخلیقی جوہر سے بہرہ ور ہے تو وہ اس لفظ کو بھی جو بظاہر غیر شاعرانہ ہے، ایک معنوی پرچھائیں سے منسلک کر سکتا ہے۔ دوسری طرف اگر اس کے ہاں تخلیقی جوہر ہی ناپید ہے تو وہ تمام بظاہر شاعرانہ الفاظ کو بھی معنوی پرچھائیں عطا نہیں کر سکے گا۔

کچے مواد کا دوسرا حصہ اُن تجربات پر مشتمل ہے جن میں سے بعض مزاج کے اعتبار سے منفعل اور بعض فعال ہوتے ہیں۔ منفعل تجربات میں وہ تمام فنی عناصر شامل ہیں جنہیں فنکار ورثے کے طور پر حاصل کرتا ہے۔ انسانی سائیکی طرز حیات کی زنبیل کی طرح ہے کہ اس میں ہزاروں نسلوں

کے اجتماعی تجربات واضح نقوش کی صورت میں محفوظ ہوتے چلے گئے ہیں۔ ان تجربات میں سے
بعض تو نوعیت کے اعتبار سے جبلی ہیں۔ یہ گویا ان کی حیواتی سطح ہے مثلاً فرار اور پیکار یا جنس اور
بھوک کے مطالبات وغیرہ۔ ان خاص مطالبات کی حد تک انسان اور حیوان میں مشکل ہی سے کوئی
فصل یا بُعد نظر آئے گا۔ دوسرے تجربات نوعیت کے اعتبار سے علامتی یا اشاراتی ہیں اور بطور
(ARCHETYPAL IMAGES) انسانی سائکی میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ وہ تجربات ہیں جو انسانی
معاشرے اور اس کے ثقافتی اور تہذیبی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ روحانی اور اساطیری رُجحانات بھی
ان تجربات ہی کی بدلی ہوئی صورتیں ہیں۔

منفعل تجربات کے برعکس فعال تجربات وہ ہیں جنھیں تخلیق کار اپنی حیاتِ مختصر میں حاصل
کرتا ہے اور جو کہ تعلیمی ادارہ، صحت یا علالت، واقعات و حادثات نیز سیاسی، سماجی، قومی
بین الاقوامی حالات، علمی انکشافات اور معروضی زندگی کی جملہ شکلوں سے اخذ کردہ تاثرات پر مشتمل
ہوتے ہیں۔ انھی فعال تجربات میں اُس شدید ردِعمل کو بطورِ خاص شامل سمجھنا چاہیے جو فلسفے کے
میدان میں تجرد خیال کی بالادستی کے خلاف نمودار ہوا اور جس نے جوہر (ESSENCE) کے مقابلے
میں موجود (EXISTENCE) کو اولیت کا حامل قرار دیتے ہوئے فرد کے ان محسوسات کو سامنے
لانے کی کوشش کی جو کراہت (NAUSEA) یا یاسیت (DESPAIR) اور بے معنویت
(ABSURDITY) کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ یہ سب تجربات نوعیت کے اعتبار سے متحرک اور
فعال ہیں اور انسانی سائکی میں مسلسل شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اب انسانی سائکی کو ایک ایسے
حوض کی صورت میں تصور کیجئے کہ جس کی تہ میں تو منفعل تجربات بیٹھے ہوئے ہیں لیکن جس کی سطح
پر فعال تجربات انتہائی بے قراری کی حالت میں تیر رہے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کسی بھی
وقت ایک تخلیق کار کے باطن میں لاشعوری عوامل کے ساتھ ساتھ شعوری عوامل بھی موجود ہوتے ہیں
لیکن ان کے درمیان ایک حدِ فاصل قائم رہتا ہے اور وہ آپس میں ہم کنار نہیں ہو پاتے۔ پھر
یکایک تخلیق کار کی زندگی میں کوئی واقعہ نمودار ہوتا ہے۔ یہ واقعہ بڑا بھی ہو سکتا ہے اور بے حد

معمولی بھی لیکن اگر اس واقعہ سے ایک ایسا جذباتی دھچکا پیدا ہو جو (زلزلے کی طرح) تخلیق کار کے
باطن (حوض) میں ایک تموّج سا پیدا کر دے تو اس کے نتیجے میں تہ میں بیٹھے ہوئے منفعل عناصر
(جو مدتوں سے دبے ہوئے ہیں) سطح پر تیرتے ہوئے فعال عناصر سے دوچار ہو جاتے ہیں، متصادم ہو جاتے
ہیں اور یوں ایک شدید طوفان کا آغاز ہوتا ہے جسے اساطیر میں امرت منتھن اور مذاہب میں طوفانِ نوح
کا نام ملا ہے اور جس میں مجرد فعال اور منفعل عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا کر بے حیثیت ہو جاتے ہیں
دراصل مروّجہ صورتوں کا یہ عمل وجود میں تخلیق کے راستوں کا سنگِ گراں ہے۔ یعنی جیسے کوئی شیشہ
کثرتِ استعمال کے باعث اپنی شفافی یا چمک ہی سے محروم ہو کر تخلیق کے لئے ایک رکاوٹ سی
بن جاتی ہے۔ پھر تخلیق کار کی اپنی زندگی بھی ہے جو عادات اور رجحانات کی مشینی تکرار کے باعث
پیش پا افتادہ صورت اختیار کر چکی ہے۔ لہٰذا جب تک وہ اپنے وجود کی میکانیت اس کے کھوکھلے
پن کو ریزہ ریزہ کرے تخلیق کاری میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس مقام پر تخلیق کار اور ایک عارف کے
طریق کار میں ایک گہری مماثلت کا احساس بھی ہوتا ہے کیونکہ جہاں تخلیق کار وجود کے بوجھ سے
دست کش ہونے پر ہی کچھ تخلیق کرنے میں کامیاب ہو سکتا ہے وہاں عارف بھی خواہشات
کے بوجھ سے نجات پا کر ہی معرفت کے مقام کو چھوتا ہے مگر ان دونوں میں ایک اہم فرق یہ
ہے کہ عارف تو جسم اور اس کی خواہشات کی نفی کرتا ہے جب کہ تخلیق کار وجود کو ایک نئی
زندگی بخشتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عارف وجود کی تکذیب کرتا ہے اور تخلیق کار اس کی تقلیب
ہوتا یوں ہے کہ منفعل اور فعال تجربات کی تموج خیزی سے سائکی میں تراج (CHAOS) کی ایک
ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو خود تخلیق کار کے وجود کے لئے بھی ایک خطرہ ہے۔ چنانچہ تخلیق کار
تراج کے اس طوفان میں ایک بے چارہ تنکے کی طرح ڈولنے لگتا ہے اور شدید بحرانی کیفیت کی زد
میں آکر سانس رُکنے کے عالم میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ تب تراج کی اس فضا میں ستارہ روشنی کا ایک
کوندا سا نمودار ہوتا ہے اور تخلیق کار بڑی شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے کہ یہی وہ کوندا ہے
جو اسے تراج کے ہولناک طوفان سے باہر نکلنے کا راستہ سجھا سکتا ہے مگر اب یہ سوال پیدا ہوتا

ہے کہ تخلیق کار اس کی مدد سے وژن کو کس طرح اپنی گرفت میں لے سکے۔ بے شک وژن ایک
تخلیقی جست کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور یہ عمل سرّی مسدود ہی ہے تاہم محض وژن کی نمود
تخلیق کے سارے عمل کا احاطہ نہیں کرتی۔ تخلیقی عمل کی تکمیل کے لئے ضروری ہے کہ اس غیبی
یا وژن کی تجسیم بھی ہو کیونکہ جب تک ایسا نہیں ہوگا تخلیق کار درد زہ کی کیفیت سے نجات
نہ پا سکے گا۔

یہ بحث اب اس نازک مقام تک آ پہنچی کہ جب تخلیق کار فرار (ESCAPE) کے رواجی
طوفان میں گھر کر ایک بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوا تو وژن روشنی اور آزادی کی ایک نوید بن کر اس
کے ذہن پر [illegible] پر نمودار ہو گیا اور اسے دیکھتے ہی تخلیق کار کے اندر آزاد ہونے کی ایک
شدید خواہش پیدا ہو گئی۔ ایک تمثیل کی مدد سے اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یوسف چاہ
کے اندھیرے میں محبوس سانس رکنے کے عالم میں مبتلا تھا کہ کنوئیں کے دہانے پر سے پتھر کی
سِل ہٹ گئی اور یوسف کو روشنی اور آزادی کا ایک راستہ دکھائی دے گیا۔ گویا اس سے یہ
ہوا کہ خود یوسف کے دل میں آزاد ہونے کی آرزو دو چند ہو گئی اور وہ اندھیرے (اپنے نرغے)
کی دنیا سے نجات پانے کے لئے ہاتھ پاؤں مارنے لگا۔ فن کی دنیا میں جب تخلیق کار اس
مرحلے سے گزرتا ہے تو سانس لینے کے لئے ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے اس ازلی و ابدی آہنگ
کو چھو لیتا ہے جو تمام صورتوں کے پس پشت موجود ہے لیکن جس تک انتہائی داخلی کرب
کی حالت ہی میں پہنچنا ممکن ہے۔ یہ آہنگ ایک طرح کی برقی قوت ہے جو تخلیق کار کے اندر
چھپی ہوئی تخلیقی مشین کے لئے ایندھن کا کام دیتی ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ جب تک
تخلیق کار اس آہنگ کی برقی رو کو چھو نہیں پاتا، اس کے اندر کی تخلیقی مشین اپنے وجود
کا اعلان نہیں کرتی۔ تاہم اگر وہ اس آہنگ کو چھونے میں کامیاب ہو جائے تو اس کے اندر
تخلیقی مشین حرکت میں آ جائے گی اور تخلیق کار اس بے ہیئت کچھ سہارا دے دیتے تاہم جو
(CONTAINEDNESS) کا کام دینا چاہئے اور جو مسلسل اور خالی تجربات کی آویزش کا تیز رفتار

(اس) وژن کی تجسیم کرنے کا جو چاہِ یوسف کی گہرائی سے اسے دکھائی دیا تھا۔ گویا آہنگ
اسے قوت مہیا کرے گا جس سے تخلیقی مشین حرکت میں آ کر اسے اوپر کو اٹھائے گی (PUSH)
وژن اسے اپنی طرف کھینچے گا (PULL) اور وہ بالآخر اندھیرے کنوئیں سے باہر کی روشنی
میں آ جائے گا۔

مبادا کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے مجھے اس بات کی صراحت کر دینی چاہئے کہ میں تخلیقی عمل
کے سلسلے میں اس مقبول عام موقف کا گرویدہ نہیں ہوں جس کے مطابق وژن کی نمود اور اس
کی شکل لفظ یا سُر وغیرہ میں تجسیم کے درمیان کوئی زمانی فاصلہ ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ کیونکہ ایسی
صورت میں تخلیقی عمل اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوگا کہ اصل کی نقل پیش کر دی جائے۔ اسی طرح
مجھے اس موقف سے بھی اتفاق نہیں کہ فن کار کے ہاں اظہار (EXPRESSION) ہی اصل تخلیقی عمل
ہے اور ترسیل یا ابلاغ محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ میں نے اوپر جب وژن کی نمود، آہنگ
کے لمس اور پھر وژن کی تجسیم کا ذکر کیا تو یہ محض تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے تھا ورنہ واقعہ یہ ہے کہ
یہ تینوں عمل ایک ساتھ ہی وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ وژن بجائے خود روشنی کا ایک ایسا کوندا ہے
جس کی کوئی صورت نہیں۔ اسی طرح آہنگ محض قوت کی ایک بے نام رَو کے علاوہ اور کچھ نہیں
جب فن کار کو آہنگ کی قوت نصیب ہوتی ہے تو اس کی تحویل میں جو بھی میڈیم ہو (مثلاً رنگ یا
سُر وغیرہ) اس آہنگ کی برقی رو کے باعث ایک ایسی آہنگ شے میں منتقل ہو جاتا ہے جو وژن
کو چھوتے ہی اسے تصویروں پیکروں میں ڈھال دیتی ہے جس کا واضح مطلب یہ ہے کہ تخلیقی عمل میں
میڈیم آہنگ سے مس ہو کر سے تو بے کار ہے اور وژن کو جب تک میڈیم کا لمس حاصل نہ ہو وہ وجود
میں آ ہی نہیں سکتا۔ گویا وژن کی رتی بے رنگی یا آہنگ کا محض خروش بجائے خود کوئی معنی
نہیں رکھتا بعینہ جیسے میڈیم ان دونوں کو مَس کئے بغیر تخلیق کے اعتبار سے بالکل بے کار ہوتا ہے۔
لہٰذا تخلیقی عمل کا یہ مقام جہاں آہنگ (ماضی) وژن (مستقبل) اور میڈیم (حال) باہم ملتے ہیں اور کل
ایک ہی مربوط عمل ہے اور اس کے کسی ایک حصے کو دوسرے پر فوقیت دینے یا اسے [illegible]

کا فرق مٹ جانے سے تخلیقی عمل کو پوری طرح سمجھنے میں رکاوٹ پیدا ہو سکتی ہے۔

اس تصریح کے بعد یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تخلیقی عمل اصلاً تین مراحل پر مشتمل ہے۔ ہیجان کا مرحلہ جب ذات کے اندر تصادم کا آغاز ہوتا ہے۔ نزاع کا مرحلہ جب ہیجان کا تسلط قائم ہوتا ہے اور رجعت کا مرحلہ جب فنکار وژن، رنگ اور میڈیم کو بیک وقت بروئے کار لا کر ایک نئی کلیت پیدا کرتا ہے اور ایسا کرنے سے خود کو سانس نہ لینے کی کرب ناک کیفیت سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

(۳)

اور اب تخلیق مکرر کا مرحلہ!

تخلیق مکرر کا مرحلہ ایک طرح سے تخلیق کا امتحان بھی ہے۔ کہنے کو تو ہر فن پارہ پہلے ہی اُس تخلیقی انہدام اور ارتفاع کے جملہ مراحل سے گزرا ہے اور اپنے اندر صداقت کی کرن رکھتا ہے لیکن جب تک اس ورثے کی تصدیق نہ ہو کوئی حکم لگایا نہیں جا سکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوگا کہ فیصلہ کون کرے؟ جواب یہ ہے کہ باہر کا قاری! مگر پھر یہ سوال پیدا ہوگا کہ باہر کا قاری کون ہے؟ کیا یہ بازار میں کھڑا ہوا وہ قاری ہے جو ہر وقت ایک افادیت پسند قلم کار کے پیش نظر ہوتا ہے اور جسے وہ اپنے سامنے فرض کر کے فن تخلیق کرتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ باہر کے اس قاری کے تین روپ ہیں۔ پہلا یہ کہ خود تخلیق کار جب اپنی تخلیق مکمل کرنے کے بعد اسے دیکھتا یا پڑھتا ہے تو باہر کے قاری کا فریضہ سرانجام دیتا ہے مگر وہ انتہائی غیر معتبر قاری ہے۔ وجہ یہ کہ وہ پہلے ہی اس راستے سے واقف ہے جس پر سے گزر کر اس کی تخلیق ذات کے ایک تختے سے دوسرے تختے تک پہنچی تھی۔ لہٰذا وہ ایک طرح سے گھر کا بھیدی ہے اور اس لیے ایک منصف کے منصب پر فائز نہیں ہو سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیق سے جذباتی طور پر اس قدر وابستہ ہوتا ہے کہ اس کی صداقت یا عدم صداقت کے بارے میں کچھ کہنے کا اہل نہیں۔ اس کی حالت تو اس ماں کی سی ہے جو اپنے کالے کلوٹے بچے کو بھی پرستان کا شہزادہ سمجھتی ہے۔

باہر کے قاری کا دوسرا گروپ وہ ہے جو بعض حضرات کو بہت عزیز ہے یعنی بازار
میں کھڑا ہوا قاری۔ مگر یہ قاری بھی تخلیق کا ایک اچھا ناقد یا منصف ہرگز نہیں۔ اوّلاً اس
لئے کہ وہ اپنے زمانے کی جذباتی فضا میں مقید ہونے کے باعث اُن نعروں سے شدید طور پر
متاثر ہوتا ہے جن کی گونج اُسے ہر وقت سنائی دے رہی ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ تخلیق کو بھی ان
مقبول نعروں کے تناظر ہی میں دیکھتا ہے۔ مراد یہ کہ اگر تخلیق ان نعروں کے مطابق ہے تو ٹھیک ہے
اگر نہیں تو قابلِ مذمت ہے۔ چنانچہ اسی لئے شاعروں میں وہی اشعار زیادہ مقبول ہوتے ہیں جن
میں ابھرو (باہر کا قاری) کے لئے سیاسی سطح پر تسکین کا سامان موجود ہو یا جن میں وہ اپنے سماجی یا سیاسی
تناؤ کو دور کرنے کا تدارک کر سکے۔ ثانیاً اس لئے کہ ایک محدود دور میں رہتے ہوئے باہر کا یہ
قاری تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کی ذہنی حیثیت سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگر تخلیق کار اس
سے مذہبی یا معاشی نظریاتی یا کسی اور اعتبار سے مختلف ہے یا وہ اُس مثالی ہیرو کی طرح نہیں جسے
باہر کا قاری اپنے ذہن میں تشکیل دے چکا ہے تو وہ اسی نسبت سے اُس کی تخلیق کے جائزے
میں بھی تعصبات کا شکار ہو جائے گا۔ اسی طرح اگر وہ تخلیق کار کو اپنے خود ساختہ معیارِ ادبیت کے
مطابق پاتا ہے تو اس کی تخلیق کے سلسلے میں بھی پاسداری کا مرتکب ہو جائے گا۔ گویا ہر اعتبار سے
بازار میں کھڑا ہوا یہ قاری اپنے دور کی تخلیقات کے لئے ایک اچھا منصف ثابت نہیں ہو سکتا۔ منصف
کے لئے جس خنک مزاجی اور تعلق سے ایک مناسب فاصلے کی ضرورت ہے وہ اس سے نا آشنا ہوتا
ہے مگر اس دور میں بعض قاری ایسے بھی ہوتے ہیں جو تخلیق کو تمام تعصبات وغیرہ سے بلند
ہو کر پرکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور اگر تخلیق میں سچائی کا کوئی عنصر موجود ہے تو اسے ناقد پہچان
لیتے ہیں۔ ان کی حیثیت اُن ناقدینِ ادب کی ہے جنہیں بصارت اور بصیرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

باہر کے قاری کا تیسرا روپ زمانہ ہے۔ زمانہ ایک طرح سے صاحبِ بصیرت ناقدوں کا اجتماعی
روپ ہے جو کافی وقت گزرنے کے بعد نمودار ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اپنے دور کی تخلیقات کے
سلسلے میں تو ایک عام قاری ایک اچھا منصف نہیں ہوتا۔ لیکن پچاس سو برس پہلے کی تخلیقات
کے بارے میں اس کا اجتماعی ذہن جو حکم صادر کرتا ہے وہ بالعموم صحیح ہوتا ہے۔ میں اس اجتماعی ذہن
کو جو قارئین کے باطن میں چھپا ہوتا ہے "زمانے" کا نام دیتا ہوں۔ چنانچہ دیکھنے میں آیا ہے کہ ایک
دو صدی کے اندر اندر وہ تخلیقات جو اپنے زمانے کے بعض سیاسی یا سماجی یا نظریاتی نعروں سے
ہم آہنگ ہونے کے باعث بہت مقبول تھیں، نعروں کے فیشن میں تبدیلی کے باعث فراموش ہو گئیں
گویا انہیں اجتماعی ذہن نے مسترد کر دیا اور صرف وہی تخلیقات باقی رہ سکیں جن میں وہ دائمی عناصر موجود تھے۔
عناصر جنہیں زمانے نے پہچان لیا تھا۔

جہاں تک جاننے اور پہچاننے کے اس مرحلے کا تعلق ہے، اس سے گزرنے کے لئے باہر کے
قاری کو (چاہے وہ خود فن کار ہو، صاحبِ بصیرت نقاد ہو یا زمانہ) ایک ذہنی تخلیقی عمل سے ضرور
گزرنا ہوگا لیکن پہچان کا یہ عمل اُس تبدیلی کا حصہ ہوگا جو تخلیق کے عمل میں مضمر ہے اور جسے ذات
کے ایک حصے سے دوسرے حصے تک منتقل ہونے کا نام دینا چاہیئے۔ تخلیق کار وہ شخص ہے جو اپنی
ذات میں غوطہ لگا کر ایک نایاب جوہر حاصل کرتا ہے اور پھر اسے اپنی تربیت کے مطابق بناتا اور سنوارتا
ہے جب کہ باہر کا قاری وہ جوہری ہے جو اس کے اصلی یا نقلی ہونے کے بارے میں فیصلہ دیتا ہے اور
اس کے لئے تخلیق کے سارے عمل سے گزرتا ہے۔ تاہم جب تک باہر کے اس قاری کے منہ سے اس کا
قیمتی روپ مول نہ لگائے جائیں، تخلیق کی صحیح قدر کی سے پوری طرح آگاہ ہونا ممکن نہیں۔

کچھ اس کتاب کے بارے میں

آج سے کئی برس پہلے جب میں "اردو شاعری کا مزاج" لکھ رہا تھا تو مختلف مرحلوں پر تخلیقی عمل کا سوال بار بار میرے سامنے آیا لیکن چونکہ اس کتاب کا مقصد برصغیر پاک و ہند کے ثقافتی اور تہذیبی ارتقا کی روشنی میں اردو شاعری کی تین اصناف کا مزاج متعین کرنا تھا اس لئے میں نے اس سوال کو تشنہ چھوڑنے ہی پر اکتفا کیا۔ تاہم دل میں یہ آرزو موجود رہی کہ میں اس پُراسرار عمل کا تجزیہ کروں جس سے میں خود بھی گزرتا رہا ہوں۔

مجھے اعتراف ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" کی اشاعت کے بعد میں کچھ عرصے کے لئے تخلیقی عمل کے مسئلے کو بھول گیا اور اس گرد میں اپنا راستہ تلاش کرتا رہا جو بعض تحریروں نے اپنی برہمی کے اظہار کے لئے بار بار اڑائی۔ مگر جب گرد مستقل طور پر منتشر ہو گئی اور میں اس کا عادی ہو گیا تو میں نے اپنے کرم فرماؤں سے اجازت لئے بغیر ہی تخلیقی عمل کے شاداب سرچشمے کی طرف اپنی ساری توجہ منعطف کر دی۔ پچھلے تین برس میں مجھے مختلف موضوعات پر متعدد مضامین لکھنے کی سعادت حاصل ہوئی ہے لیکن اس سارے عرصے میں تخلیقی عمل کا موضوع مجھ پر چھایا رہا ہے اور اب کہ یہ کتاب مکمل ہو کر کتابت اور طباعت کے مراحل سے گزرنے لگی ہے تو مجھے محسوس ہو رہا ہے جیسے میں نے اپنی ہی ذات کے ہیولے کو عبور کر لیا ہے۔۔۔ اور یہ سوال کہ اس سفر میں اب کون سا نیا ہیولا ظاہر ہو گا جسے عبور کرنے کے لئے مجھے ایک بار پھر سب کچھ بھول جانا

پڑے گا تو یہ ابھی قبل از وقت ہے۔ اگر ایسی منزل بھی آ گئی تو مجھے یقین ہے کہ طبیعت کا تجسس از خود میرے لئے کوئی نہ کوئی نئی مصیبت کھڑی کر دے گا۔ بہر حال میں ابھی مایوس نہیں ہوں۔

میں جب "تخلیقی عمل" پر کام کر رہا تھا تو میرے بعض احباب کبھی کبھی مجھ سے یہ فرمائش کرتے کہ میں چند الفاظ میں تخلیقی عمل کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر پیش کر دوں گا۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ موضوع اس قدر گمبھیر اور تہہ دار ہے کہ میں چند الفاظ میں اس کا احاطہ کرنے سے قاصر رہا ہوں۔ طنز و مزاح کا پودا سمجھتے ہوئے مجھے اس مجبوری کا سامنا کرنا نہیں پڑا تھا اور میں نے اپنے عزیز احباب کی آسانی کے لئے "قبل از طعام طنز: بعد از طعام مزاح" کا فقرہ گھڑ لیا تھا جس سے ان کی بڑی حد تک تشفی بھی ہو گئی تھی لیکن تخلیقی عمل کے سلسلے میں مجھے ایسی کوئی کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ تاہم چونکہ مجھے اپنے احباب کی فرمائش کا پاس ہے اور چونکہ عدم فرصت کی کمی کے باعث وہ پوری کتاب نہ پڑھ سکیں (ان احباب کی مصروفیات پر میں کبھی روشنی ڈالوں گا) اس لئے مختصر ترین الفاظ میں اپنا نقطۂ نظر دوبارہ پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں۔

"تخلیقی عمل کی جہت میں دو طرح کے عناصر صرف ہوتے ہیں "منفعل" اور "فعال"۔ منفعل عناصر میں وہ تمام نسلی تجربات شامل ہیں جو فن کار ورثے کے طور پر حاصل کرتا ہے لیکن جس سے وہ شعوری طور پر واقف نہیں ہوتا۔ فعال عناصر میں وہ سارے تجربات شامل ہیں جنھیں وہ بچپن سے اب تک حاصل کر چکا ہے اور جو گھر، تعلیمی ادارہ، روحانی زندگی نیز سیاسی اور سماجی حالات اور معروضی زندگی کی چہل پہل سے اخذ کردہ تاثرات پر مشتمل ہوتے ہیں۔ فن کار کے باطن میں دونوں قسم کے تجربات موجود ہوتے ہیں۔ پھر کوئی ایسا واقعہ نمودار ہوتا ہے (وہ واقعہ بظاہر بالکل معمولی نوعیت کا بھی ہو سکتا ہے) جو فن کار کے سارے باطنی نظام کو جھنجھوڑ ڈالتا ہے۔ اس قدر کہ اس کے یہ تجربات جنبش اور شکل لہروں کی طرح ایک دوسرے سے متصادم ہو کر "نراج" پر منتج ہو جاتے ہیں۔ جب فرد کی زندگی میں یہ نراج در آتا ہے تو وہ اپنی خاص شخصیت کے مطابق یا اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے شاید

ایک عام سا آدمی تو شاید اس کا مقابلہ ہی نہ کر سکے اور پاگل پن یا غیر ذاتی کیفیت میں مبتلا ہو کر رہ جائے یا نروس بریک ڈاؤن تک پہنچ جائے۔ ایک ایسا آدمی جس کا ذہن روحانی تربیت سے بھی فیض یاب ہے ایسے موقع پر اپنی ذات میں گہرا اتر کر اس آہنگ کو چھو لے گا جو ساری کائنات میں جاری و ساری ہے اور پھر ایک نئی شخصیت میں ڈھل کر اور رشد و ہدایت کا سرچشمہ بن کر سامنے آ جائے گا مگر ایک فن کار کے ہاں کہانی کی نوعیت تبدیل ہو جائے گی کیونکہ جب فن کار نراج میں مبتلا ہو کر اپنے اندر اترے گا تو آہنگ اس کے باطن میں پوشیدہ تخلیقی ہیجان کو متحرک کر دے گا اور وہ نراج یا نامجودیت سے ایک ایسی نئی شے خلق کرے گا جو اسے سالمیت کے عالم سے نجات دلا دے گی چنانچہ تخلیق مختلف اثرات یا تجربات کا آمیزہ نہیں بلکہ نامجودیت سے ابھرنے والی ایک ایسی حقیقت ہے جو لاثانی بھی ہے اور لاشریک بھی۔ فن کار کی تخلیق کا یہی سب سے بڑا جواز ہے کہ وہ ایک ایسی نئی شے کو وجود میں لاتا ہے جس کا پہلے نام و نشان تک موجود نہیں تھا۔"

تخلیقی عمل کی بات چھڑی ہے تو مختصر ترین الفاظ میں بھی پھیلاؤ در آیا ہے جس کے لئے میں اپنے احباب سے معذرت خواہ ہوں۔ تاہم اگر میری اس توضیح کے باوجود بھی ان کی تشفی نہیں ہوتی تو میں ان سے درخواست کروں گا کہ وہ جی کڑا کر کے اور چند گھنٹوں کے لئے اپنی جملہ نوری اور ہیولانی مصروفیات کو بالائے طاق رکھ کر اس کتاب کو پڑھ ڈالیں اور پھر [illegible]!

اس کتاب کے سلسلے میں مجھے سب سے پہلے غلام محمد کوزہ گر کا شکریہ ادا کرنا ہے جس نے مجھے چاک پر کچھ برتن بنا کر دکھائے اور یوں تخلیقی عمل کے بعض ایسے رموز سے آگاہ ہونے میں مدد دی جو بصورت دیگر میری نظروں سے اوجھل رہتے۔ اپنے دوستوں میں سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا بطور خاص ممنون ہوں جنھوں نے امریکہ کی وسکانسن یونیورسٹی سے بعض نایاب کتب بھیجیں اور بلادم نسیم صاحب کا جنھوں نے انگلستان سے بعض ایسی کتب ارسال کیں جو پاکستان میں تلاش بسیار کے باوجود مجھے نہ مل سکی تھیں۔ علاوہ ازیں جناب عارف عبدالمتین اور شہزاد احمد صاحب نے اور سرگودھا کے سجاد نقوی صاحب نے مجھے اس موضوع پر متعدد کارآمد کتب مہیا کیں اور میں ان

احباب کا تہِ دل سے ممنون ہوں۔ صوفی فقیر محمد اور اختر آفاقی نے مسودے کو درست کرنے اور کتاب
کے پروف پڑھنے میں میری مدد کی۔ میں ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ اس موضوع کے سلسلے میں
عارف عبدالمتین، مشتاق قمر، رحمان مذنب، صلاح الدین ندیم، اعجاز فاروقی، غلام حسین اظہر اور ڈاکٹر
انور رشید رضوی سے میں تبادلۂ خیالات کرتا رہا ہوں اور یہ حقیقت ہے کہ اگر ان حضرات کی تحریک
شاملِ حال نہ ہوتی تو میرے لئے اس کتاب پر کام جاری رکھنا مشکل ہو جاتا۔ آخر میں مجھے پرنسپل غلام جیلانی اصغر
اور [illegible] کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے کہ ان میں سے اصغر صاحب نے تو کالج
[illegible] اور سعید صاحب نے [illegible] اختیار کر کے مجھے وہ موقعہ عطا کیا
کہ میں اس کتاب پر دلجمعی سے کام کر سکتا۔ اگر ان حضرات کی پُر تپاک شخصیتوں کی موجودگی میں کسی سنجیدہ
کام کے لئے وقت نکالنا بہت مشکل تھا۔

فقط

وزیر آغا

وزیر کوٹ، یکم ستمبر ۱۹۶۸ء

BIBLIOGRAPHY

1. Bashir Ahmed Dar : Philosophy of History & Social Dynan
2. Bertrand Russell : History of Western Philosophy.
3. Brewster Ghiselin : Creative process.
4. Campbell : Hero with A Thousand Faces.
5. Cassirer : Language & Myth.
6. Dorothy Lee : Freedom & Culture.
7. Edith Hamilton : Mythology.
8. Eric Kahler : The Meaning of History.
9. Frank Kermode : Romantic Image.
10. Frazer : The Golden Bough.
11. Geoffray Parrinder : Upanishads, Gita & Bible.
12. George A. Barton : Archaeology and the Bible.
13. Graham Wallace : The Art of Thought.
14. Harold Shapero : The Musical Mind (Modern Music)
15. Henery Bergson : Laughter.
16. Henery Frankfort & Others. : Before Philosophy.
17. Herbert Reade : The Forms of Things Unknown.
18. Herbert Reade : Art Now.
19. Huston Smith : The Religions of Man.
20. Huttington : Mainsprings of Civilization.
21. Ira Progoff : Depth Psychology and Modern Ma
22. Jung : Symbols of Transformation.
23. Katherine Patrick : What is Creative Thinking?
24. Kennith Burke : The Philosophy of Literary Form
25. Kohler : The Mentality of Apes.
26. Leonord Cottrell : The Anvil of Civization.

27. Lewis Spence : The Outline of Mythology.

28. Loren Eiseley : The Immense Journey.

29. Mircea Eliade : Cosmos & History.

30. N.J. Berril : Sex & Nature of Things.

31. Oroon Ghosh : The Dance of Shiva

32. Osbert Burdett : William Blake

33. Pieter Geyl : Debates with Historians.

34. Preserved Smith : Origin of Modern Culture.

35. Sabine G. Oswalt : Collins Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology.

36. Simon-de-Beauvoir : Nature of the Second Sex.

37. Spengler : The Decline of the West.

38. Susane-k-Langer : Philosophy In A New Key.

39. Tara Chand : Influence of Islam on Indian Culture.

40. Thomas Bodkin : The Approach To Paintings.

41. Toynbee : A Study of History.

42. Vincent Tomas : Creativity in Arts.

43 Wil Durant : The Story of Philosophy.

۴۴۔ ابن خلدون —— مقدمہ

۴۵۔ محمد لطفی جمعہ —— تاریخ فلاسفۃ الاسلام

۴۶۔ ایم۔ایم شریف —— جمالیات کے تین نظریے